আধুনিক নাট্য সাহিত্যৰ সুবাস

বসন্ত শইকীয়া

নন্দনা প্ৰকাশন
সুন্দৰপুৰ : গুৱাহাটী : অসম

ADHUNIK NATYA SAHITYAR SUBAS : *A collection of articles on modern world drama in Assamese, written by Basanta Saikia and Published by Smti Punya Saikia, Nandana Prakashan, Sundarpur, Guwahati - 781005.*

প্ৰথম প্ৰকাশ

২০০০ চন

প্ৰকাশিকা

শ্ৰীমতী পুণ্য শইকীয়া

পচ্ছদপট

অজিত অধিকাৰী

পৰিবেশক

ৰাজেন্দ্ৰ মোহন শৰ্মা,

চন্দ্ৰ প্ৰকাশ, পানবজাৰ

গুৱাহাটী - ১

ডি টি পি আৰু মুদ্ৰণ

সুনন্দা অফ্‌চেট্

গনেশগুৰি, গুৱাহাটী - ৫

পচ্ছদপট ছপা

এণ্টাৰ্টিকা গ্ৰাফিক্‌ছ

কলিকতা

মূল্য ঃ ৬০.০০ টকা মাত্ৰ

উৎসর্গ

পৰম পূজ্য ধৰ্ম্মপ্ৰাণ দদাইদেউ স্বৰ্গীয় উমাকান্ত শইকীয়াৰ পূণ্য স্মৃতিত

আগকথা

সময়ৰ অনিবাৰ্য্য বিবৰ্তনৰ ধাৰাত জগৎ আৰু জীৱনক পৰিবৰ্ত্তিত কালৰ নতুন ভাৱনাৰে অভিনৱ আঙ্গিকৰ সহায়ত বিচিত্ৰ শিল্প ৰূপত প্ৰকাশ কৰাই সাহিত্যৰ আধুনিকতা। আজি আন্তৰ্জাতিক ক্ষেত্ৰত এক সংঘৰ্ষ চলিছে - এক প্ৰান্তত সাম্ৰাজ্যবাদ আৰু ফেছিবাদৰ উন্মত্ত অভিযান, অন্য প্ৰান্তত সমাজতান্ত্ৰিকতাৰ প্ৰতিষ্ঠা, শ্ৰমিক কৃষক সাধাৰণ মানুহৰ অধিকাৰ অৰ্জনৰ প্ৰয়াস আৰু ঔপনিবেশিক শাসন শোষণৰ পৰা মুক্তিৰ বাসনা। পৃথিৱীৰ প্ৰায় সকলো দেশতে এই যুদ্ধ চলিছে আৰু মানুহে তাৰ গৌৰৱময় অধিকাৰ অৰ্জন কৰিবলৈ অগ্ৰসৰ হৈছে। নাট্য সাহিত্যত আধুনিকতাৰ বিচাৰ কৰিবলৈ হ'লে অথবা ইয়াৰ গতি প্ৰকৃতি অনুধাবন কৰিবলৈ হ'লে বিশ্বৰ মূল ধাৰণাটোক মনত ৰাখি বিভিন্ন দেশত ৰাজনৈতিক, সামাজিক আৰু সাংস্কৃতিক ধাৰা অনুসাৰে কেনেকৈ এই বিশ্ব বৈপ্লৱিক প্ৰক্ৰিয়াটোৱে কাম কৰিছে আৰু দেশৰ শিল্প-সাহিত্যত তাৰ প্ৰতিফলন কেনেকৈ কিমানখিনি হৈছে তাক বিশ্লেষণ কৰি মূল্যায়ণ কৰিয়েই আধুনিকতাৰ মানদণ্ড নিৰূপণ কৰা সম্ভৱ।

আধুনিক নাটকে আন্তৰ্জাতিক আৰু ৰাষ্ট্ৰীয় পৰ্য্যায়ত দুই বিপৰীত শক্তিৰ সংঘৰ্ষত প্ৰগতিশীল ভাৱনাৰ প্ৰকাশ ঘটাইছে আৰু সমাজৰ আমূল পৰিবৰ্তন সাধিবলৈ প্ৰয়াস কৰিছে। আধুনিক নাটকে মানৱ হৃদয়ৰ সীমাহীন ব্যাপ্তি আৰু অতলস্পৰ্শী গভীৰতাৰ উন্মোচন কৰিছে। আধুনিক নাটকে চৈতন্যৰ আলোকেৰে চিৰন্তনক উদ্ভাসিত কৰিবলৈ বিচাৰে। এইবোৰ কথা সাৰোগত কৰিয়েই আধুনিক নাট্য সাহিত্যৰ মূল্যায়ন কৰিবলৈ চেষ্টা কৰিছো। সঁচা কথা কবলৈ গলে অসমীয়া ভাষাত আধুনিক নাট্য সাহিত্যৰ বিবৰ্ত্তন তথা বিকাশ সম্বন্ধে প্ৰণালীবদ্ধভাৱে পাঠকৰ আগত দাঙি ধৰাই এই গ্ৰন্থৰ মুখ্য উদ্দেশ্য। গতিকে এই গ্ৰন্থই অসমীয়া পাঠক সমাজক বিশ্বৰ আধুনিক নাট্যসাহিত্যৰ লগত পৰিচয় কৰি দিয়াৰ উপৰিও আমাৰ উত্তৰ পুৰুষসকলক এই মহৎ নাট্যকাৰ সকলৰ নাট্য শৈলীয়ে অনুপ্ৰাণিত কৰিব পাৰিব বুলি আশা ৰাখিছো।

সেয়ে হলেও এই গ্ৰন্থত আধুনিক কালৰ সকলো নাট্য প্ৰতিভাকে আলোচ্য বিষয় কৰি লোৱা নাই। আচলতে কেইটামান প্ৰধান নাট্যধাৰাক প্ৰতিনিধিত্ব কৰিব পৰা কেইগৰাকীমান নাট্যকাৰৰ নাটককেই এই কিতাপৰ মুখ্য বিষয়বস্তু কৰি লোৱা হৈছে। সকলো নাট্যকাৰৰ সকলো নাটকেই নহয়।

আমাৰ বিশ্বাস এই গ্ৰন্থত সন্নিবিষ্ট কৰা নাট্যকাৰ সকলৰ নাট্যকৰ্মই একো একোটা বিশিষ্ট নাট্যধাৰাক প্ৰতিনিধিত্ব কৰিছে আৰু তেওঁলোকৰ ৰচনা ৰাজিত কিঞ্চিত পৰিমাণে হলেও আলোকপাত কৰিব পাৰিলে আধুনিক নাট্য সাহিত্যৰ গতি প্ৰকৃতি সঠিকভাৱে নিৰ্ণয় অথবা অনুধাৱন কৰাত কোনো অসুবিধা নহব। এই প্ৰয়াসত আমি কিমানদূৰ

কৃতকাৰ্য হৈছো সেইটো বিচাৰৰ দায়িত্ব আমাৰ নাট্যামোদী ৰাইজৰ ওপৰত ন্যস্ত কৰিলো। এতিয়া তেখেতসকলৰ সহানুভূতিৰ পৰা বঞ্চিত নহলেই ভাবিম আমাৰ পৰিশ্ৰম সাৰ্থক

আজি অসমৰ ৰঙ্গমঞ্চত পৰীক্ষা-নিৰীক্ষাৰ জোঁৱাৰ উঠিছে। পেশাদাৰী, অপেশাদাৰী মঞ্চত নতুন নাটকৰ অভিনয় আৰু বিচিত্ৰ বিষয়বস্তু আৰু আঙ্গিকৰ প্ৰয়োগ লক্ষ্য কৰা যায়। কলিকতা আৰু ৰবীন্দ্ৰ ভাৰতী বিশ্ববিদ্যালয়ৰ দৰে আমাৰ ইয়াতো নাট্যকাৰ সকলক পুৰস্কাৰ দিয়াৰ কোনো ব্যৱস্থা লব নোৱাৰিনে? উক্ত বিশ্ববিদ্যালয়সমূহৰ আৰ্হিৰে আমাৰ ইয়াতো নাটকৰ পাঠ্যক্ৰম জনপ্ৰিয় কৰি তোলাৰ বাবে কিবা ব্যৱস্থা গ্ৰহণ কৰিব নোৱাৰি জানো? প্ৰতি বছৰে ভ্ৰাম্যমান নাট্যগোষ্ঠীয়ে পৰিবেশন কৰা নাটকক অসম চৰকাৰে পুৰস্কাৰ দিলেই নাট্যকাৰক উৎসাহিত কৰা নহয় আৰু এই ব্যৱস্থাই অসমত এক সুস্থ নাট্য আন্দোলন গঢ়ি তোলাৰ পথো সুগম নকৰে। ই কথা হাঁহক পতান দি আভুৱা ভৰাৰ নিচিনা কথা।

শেষত অপ্ৰিয় হলেও এটা কথা উল্লেখ কৰিব লাগিব যে নাটক পঢ়াৰ অভ্যাস অসম ৰাজ্যত নাই বুলি কলেও ভুল কোৱা নহয়, যাৰ ফলস্বৰূপে নাটক বা নাট্যসম্বন্ধীয় লেখা-মেলা আজি পৰ্য্যন্তও অসমীয়া সাহিত্যৰ এটা বিশেষ অঙ্গ হৈ উঠিবলৈ সক্ষম হব পৰা নাই। সঁচা কথা কবলৈ গ'লে অসমত নাট্য চৰ্চ্চাৰ এক পৰিবেশ এতিয়ালৈকে গঢ়ি নুঠিল। নাটকৰ প্ৰতি পাঠকৰ আগ্ৰহ থাকিলেও প্ৰকাশক সকল 'বিক্ৰী কম হোৱাৰ বাবে' নাটক প্ৰকাশ কৰিবলৈ আগ্ৰহী নহয়। 'আধুনিক নাট্য সাহিত্যৰ সুবাসে' এই ক্ষতিকৰ অৱস্থাৰ পৰিবৰ্তনত বহুখিনি সহায় কৰিব পাৰিব বুলি আমি আশা ৰাখিছো।

এই গ্ৰন্থত সন্নিবিষ্ট হোৱা কেইটামান প্ৰবন্ধ ইতিমধ্যে 'প্ৰকাশ', 'অধিনায়ক', 'গৰীয়সী', 'নামনাইৰ বিশেষ সংখ্যা' আদি আলোচনীত আৰু 'নতুন দৈনিক', 'দৈনিক অসম', 'অসম বাণী', 'দৈনিক অগ্ৰদূত' আদিৰ নিচিনা দৈনিক আৰু সাপ্তাহিক বাতৰি কাকতত প্ৰকাশ হৈ গৈছে।

কিতাপখন যুগুত কৰোতে নাট্য প্ৰভাকৰ শ্ৰীসত্য প্ৰসাদ বৰুৱা, ড° সত্যেন্দ্ৰ নাথ শৰ্মা, ড° শৈলেন ভৰালী, ড° দয়ানন্দ পাঠক আৰু শ্ৰী প্ৰফুল্ল কুমাৰ বৰুৱাৰ নাটক সম্পৰ্কীয় লেখা-মেলাৰ পৰা প্ৰভূত পৰিমাণে উপকৃত হৈছো। উক্ত লিখকসকলৰ ওচৰত মই চিৰকৃতজ্ঞ।

কিতাপখন প্ৰকাশৰ বাবে গুৱাহাটী তথা অসমৰ কেইগৰাকীমান আগশাৰীৰ প্ৰকাশৰ কাষ চাপিছিলো অন্তৰত অফুৰন্ত আশা লৈ। কিন্তু তেওঁলোকৰ পৰা এই ক্ষেত্ৰত কোনো সহানুভূতিসূচক সঁহাৰি লাভ নকৰি শেষত ব্যক্তিগত প্ৰচেষ্টাৰে কিতাপখন প্ৰকাশৰ সিদ্ধান্ত ললো। প্ৰকাশকৰ এনে আচৰণত আমি মুঠেই আচৰিত বা হতাশ হোৱা নাই, কিন্তু এটা কথা ভাবিহে দুখ পাইছো। এফালে এই সকল প্ৰকাশকেই অসমত নাট্য চৰ্চ্চাৰ পৰিবেশ

নাই বুলি ৰাজহুৱাভাবে আক্ষেপ কৰিছে আৰু অন্যহাতে নাটক বা নাটক সম্পৰ্কীয় লেখা-মেলা প্ৰকাশৰ কথা কলেই 'বিক্ৰী নাই' বুলি অনীহা প্ৰকাশ কৰিছে। অসমত নাট্য চৰ্চাৰ পৰিবেশ গঢ়ি তোলাৰ ক্ষেত্ৰত এনে নীতিয়ে যে লেশ মাত্ৰও সহায় নকৰে সেইটো তেওঁলোকে উপলব্ধি কৰা উচিত। সি যি কি নহওক এতিয়া পাঠক বা অসমৰ নাট্যামোদী ৰাইজৰ সহানুভূতিৰ পৰা বঞ্চিত নহলেই ভাবিম আমাৰ পৰিশ্ৰম সাৰ্থক হৈছে।

কিতাপখন প্ৰকাশৰ ক্ষেত্ৰত আমাক বিভিন্ন দিশত সহায় কৰাৰ বাবে সাহিত্যিক সমীন কলিতা আৰু ভ্ৰাতৃ ডিম্বেশ্বৰ শইকীয়া (ডিমাই), শ্ৰীমান ধ্ৰুৱজ্যোতি শইকীয়া আৰু ৰাজনীশ বৰা, দুই কন্যা নন্দনা শইকীয়া আৰু অঙ্গনা শইকীয়ালৈ আন্তৰিক ধন্যবাদ জনাইছো। এই ক্ষেত্ৰত শ্ৰীমতী পুণ্য শইকীয়াই আগবঢ়োৱা পৰামৰ্শ আৰু সহযোগিতাইয়ো আমাক বিশেষভাৱে উপকৃত কৰিছে। সেইবাবে তেওঁৰো শলাগ ললো। সুনন্দা অফচেটৰ স্বত্বাধিকাৰী শ্ৰীসনৎ বৰদলৈয়ে কিতাপখনৰ ছপা আৰু 'চন্দ্ৰ প্ৰকাশ'ৰ স্বত্বাধিকাৰী শ্ৰীৰাজেন্দ্ৰ মোহন শৰ্মাই বিতৰণৰ দায়িত্ব লোৱাৰ বাবে দুয়োলৈকে ধন্যবাদ জনাই তেওঁলোকৰ শলাগ ললো।

গুৱাহাটী - ৫ বসন্ত শইকীয়া
২৫ বহাগ
৮ মে, ২০০০

সূচীপত্ৰ

১। পথ প্ৰদৰ্শক হেন্‌ৰিক ইবছেন ১
২। নব নাট্যৰ ঋত্বিক জোহান অগাষ্ট স্ট্ৰীণ্ডবাৰ্গ ৮
৩। লিউইজি পিৰানদেল'ৰ নাট্য ৰীতি ১৫
৪। টি এছ্ এলিয়টৰ কাব্য-নাট্য প্ৰতিভা ২৫
৫। বাৰ্টল্ট্ ব্ৰেখট্ৰ নাটক আৰু নাট্য ৰীতি ৩৪
৬। ফেদেৰিকো গাৰ্থিয়া লৰকাৰ ট্ৰেজিক নায়িকা ৪৩
৭। ইউজিন অ'নিল ঃ নাট্যভাৱনা আৰু জীৱন দৰ্শন ৫০
৮। জৰ্জ্জ বাৰ্ণাৰ্ড শ্বৰ নাটক ৫৯
৯। আৰ্থাৰ মিলাৰ ঃ সামাজিক বাস্তৱতাৰ প্ৰতিভূ ৬৬
১০। টেনেছি উইলিয়ামছৰ নাটক ঃ যুগ মানসৰ ৰক্তাক্ত অভিজ্ঞতাৰ দলিল ৭৪
১১। চোভিয়েট নাট্য জগৎ ঃ চেকভ আৰু স্টানিস্লাভস্কি ৮১
১২। ৰুছ নাট্যকাৰ মেক্সিম গৰ্কীৰ নাটকত এভুমুকি ৮৯
১৩। ঝাঁ পল ছাৰ্ত্ৰেৰ নাটকত অস্তিত্ববাদী দৰ্শন ৯৮
১৪। এলবেয়াৰ কেমু ঃ উদ্ভট চিন্তাৰ জনক ১০৩
১৫। এবছাৰ্ড নাটক ঃ চেমুৱেল বেকেট আৰু ইউজিন আয়নেস্কো ১০৮
১৬। উদ্ভট নাট্যধাৰাৰ কেইজনমান বিশিষ্ট নাট্যকাৰ - দেশী আৰু বিদেশী ১২৪
১৭। নতুন তৰঙ্গৰ নাট্যকাৰ আৰ্নল্ড ওৱেস্কাৰ ১৪০
১৮। এল্‌বীৰ 'হু ইজ এফ্ৰেইড অব ভাৰ্জিনিয়া উল্‌ফ?' আৰু অন্যান্য নাটক ১৪৭
১৯। আধুনিক জাৰ্ম্মান নাটক ১৫৫
২০। ক্ৰুদ্ধ ডেকা ঃ জন অচবৰ্ণ ১৭১
২১। হেৰল্ড পিন্টাৰৰ নাট্য চিন্তা ১৭৭
২২। কাফকাৰ উপন্যাসৰ নাট্যৰূপ ১৮৩
২৩। বৃন্দান বেনৰ নাটকৰ দণ্ডিত নায়ক ১৮৫
২৪। এনজেলিকো আৰু তেওঁৰ নাট্যধৰ্ম্ম ১৮৯
২৫। ভাৰতৰ স্বাধীনতা আন্দোলন আৰু নাটকত তাৰ প্ৰতিফলন ১৯২
২৬। নাটকত ভাৰতীয় চেতনা আৰু পৰম্পৰা ২০২
২৭। আধুনিক অসমীয়া নাটকৰ ৰূপ ৰং ২০৯

পথ প্ৰদৰ্শক হেন্‌ৰিক ইবছেন

হেনৰিক ইবছেনক (১৮২৮-১৯০৬) আধুনিক নাট্যধাৰাৰ জনক বুলি ক'লে নিশ্চয় অত্যুক্তি কৰা নহব। নৰওৱেৰ তথা আধুনিক ইউৰোপীয় নাটৰ জনক ইবছেনৰ প্ৰথম পৰিচয় হ'ল 'নেচাৰেলিজম'-ৰ প্ৰবক্তা হিচাবে। দ্বিতীয় পৰিচয় হ'ল নানা সামাজিক সমস্যাৰ, নাৰী স্বাধীনতা, যৌৱনৰ মুক্তি, যৌন-ব্যাধিৰ মাৰাত্মক ফল, দাম্পত্য জীৱনৰ জটিলতা, পৌৰ প্ৰশাসনৰ দুৰ্নীতি, সাংবাদিকতাৰ অসততা ইত্যাদিৰ সংস্কাৰক ৰূপে। নৰওৱেৰ পৰা ফ্ৰান্স, ইংলেণ্ড, জাৰ্মানী, চুইডেন আৰু স্পেইনলৈ ইবছেনৰ ঢউৰ সোঁত বৈ গৈছিল অতি দ্ৰুতগতিৰে। ঐতিহাসিক মানদণ্ডৰে বিচাৰ কৰিলে দেখা যাব যে ইবছেনৰ নাটক মধ্যবিত্ত সভ্যতাৰ বিৱৰ্তনৰ ইতিহাস। তেঁৱেই একমাত্ৰ ইউৰোপীয় নাট্যকাৰ যি সময়ৰ বিৱৰ্ত্তনৰ লগে লগে নানা ধাৰণা আৰু দৃষ্টিভঙ্গীৰ সলনি হোৱা সত্বেও মধ্যবিত্ত সমাজ গাঁথনিত নিজৰ বিশ্বাস অটুত ৰাখিছে। তেওঁ এক ধ্ৰুপদী প্ৰতিভা; কাৰণ এক প্ৰকাৰৰ বিশেষ জীৱন ধাৰাক, সেই জীৱন ধাৰাৰ ফল্গুস্ৰোতক, সেই সমাজৰ নানা বিশৃঙ্খলাক তেওঁ নাট্যকলাৰ বিষয় হিচাপে গণ্য কৰি আশাতীত শিল্প সমৃদ্ধি প্ৰদান কৰিছে। যদি কোনোবাই কয় যে 'লাভচ কমেদী'ৰ পৰা 'জন গ্ৰেব্ৰিয়েল বৰ্কমেন' পৰ্য্যন্ত আটাইবোৰ নাটকতেই কেৱল জীৱন ভাঙি পৰাৰ ছবি দেখিবলৈ পোৱা যায়, তেনেহলে ক'ব পৰা যায় যে সেই ভাঙোন অৰ্ন্তজগতৰ। তেওঁ যি সংঘৰ্ষৰ নাটকীয় ৰূপ দিছে সি বহিঃআক্ৰমনজাত নহয়, অৰ্ন্তলোকৰ গৃহ বিদ্ৰোহ মাত্ৰ। এই বিদ্ৰোহৰ মূলত কোনো বহিৰাগত প্ৰভাৱ প্ৰতিফলিতহোৱা নাই, প্ৰকাশ পাইছে অন্তৰৰ তাগিদাহে।

ইবছেনৰ প্ৰধান নাট্য কৰ্ম হ'ল : 'ব্ৰেণ্ড' (১৮৬৫), 'পিয়েৰ জিন্ট (১৮৬৭), 'এম্পেৰৰ এণ্ড গেলিলিয়ান' (১৮৬৯ - ৭৩), 'গষ্ট' (১৮৮১), 'দ্য ৱাইল্ড ডাক' (১৮৮৪), 'ৰ'জমাৰচম' (১৮৮৬), 'হেড্ডা গেবলাৰ' (১৮৯০), 'দ্য মাষ্টাৰ বিল্ডাৰ' (১৮৯২), 'লিট্‌ল্ আয়লফ' (১৮৯৪), 'জন গেব্ৰিয়েল বৰ্কমেন' (১৮৯৬) আৰু 'হোৱেন ইউ ডেড্ এৱেকেন' (১৮৯৯)। হেনৰিক ইবছেন কেৱলমাত্ৰ কেইখনমান থিচিচ-প্লে বা প্ৰবলেম-প্লেৰ লিখকেই নহয়। তেওঁ আধুনিক ট্ৰেজেদীৰো স্ৰষ্টা। উনৈশ শতিকাত পুনৰ যি নতুন অধ্যায় আৰম্ভ হ'ল তাৰ প্ৰথম আৰু প্ৰধান ঋত্বিক হ'ল হেনৰিক ইবছেন।

ফৰ্মৰ ক্ষেত্ৰতো ইবছেনক এজন নেচাৰেলিষ্ট নাট্যকাৰ বুলিয়েই সকলোৱে জানে। কিন্তু এই কথা জানি থোৱা ভাল যে তেওঁৰ নাটক 'কেটিলিনা'ৰ ভাষা কাব্যিক, ব্ৰেণ্ড' বা "পিয়েৰ জিণ্ট" নেচাৰেলিষ্ট নাটক নহয়। তেওঁৰ নাটকৰ আদিতে প্ৰতীক আৰু অন্ততো প্ৰতীক। আৰম্ভণিৰ নাটকত যি ট্ৰল বা ডেভিলবোৰক দেখা পাওঁ, সেইবোৰেই 'এ ডলছ্ হাউছ' বা 'গ'ষ্টছ্'ত সামাজিক ইনষ্টিটিউছন বা সাধাৰণ মানুহৰ চেহেৰা পৰিগ্ৰহ কৰিছে। ইবছেনৰ ফৰ্মৰ সামগ্ৰিক বিচাৰত একে লগেই নেচাৰেলিষ্ট, প্ৰতীক ধৰ্মী, ৰিয়েলিষ্ট আৰু কাব্যিক।

মূলতঃ কবি হৈয়ো ইবছেনে প্ৰথম প্ৰচেষ্টা হিচাবে 'লাভচ্ কমেদী' লিখাৰ পিছৰ পৰাই নাটকত কাব্য ভাষা ত্যাগ কৰে। অধিক কি চীঞ্জৰ নিচিনাকৈ গ্ৰাম্য কাব্যিক চলিত ভাষাও ব্যৱহাৰ কৰা নাই। শেষ প্ৰতীকী নাটকতো তেওঁ মধ্যবিত্তৰ ভাষাই ব্যৱহাৰ কৰিছে। 'ব্লেঙ্ক ভাৰ্চ' যেনেকৈ এলিজাবেথীয় যুগৰ নাট্যকাৰ সকলৰ প্ৰিয়, সেইদৰে গদ্য ভাষাক আধুনিক নাট্যকাৰ সকলৰ বাবে অপৰিহাৰ্য্য কৰি তুলিলে ইবছেনেই। এই ভাষাৰ সঙ্গী হ'ল বাস্তৱানুগ পৰ্য্যবেক্ষণ আৰু ক্ষুৰধাৰ মনোবিশ্লেষণ।

পশ্চিম ইউৰোপীয় সভ্যতাৰ ইতিহাসত মধ্যবিত্তৰ স্বাধীন ভূমিকাৰ বাবে যি সংগ্ৰাম ইমানদিনে বিপ্লৱী, দাৰ্শনিক, কবি, জন নেতা আৰু সমাজবিদ সকলে কৰি আহিছিল ইবছেনে সেই সংগ্ৰামৰ কেৱল নাটকীয় ৰূপেই নহয়, আধ্যাত্মিক ৰূপো প্ৰদান কৰিলে। ফৰাচী বিপ্লৱৰ মানৱিক অধিকাৰৰ শ্লোগান - স্বাধীনতা, সমানতা আৰু মৈত্ৰী, মাৰ্কিন স্বাধীনতাৰ ঘোষণাপত্ৰত 'জীয়াই থকাৰ, স্বাধীনতাৰ আৰু সুখ ভোগ'ৰ যি দাবী উচ্চাৰিত, তাক ইবছেনে মধ্যবিত্ত জীৱনৰ ক্ষুদ্ৰ পৰিধিৰ ভিতৰতেই ৰূপায়িত কৰিছে।

আজি যদি কোনো সমালোচকে ইবছেনৰ নাটকক অতীত-গন্ধী বুলি কয়, তেনেহলে বুজিব লাগিব পাশ্চাত্য দেশসমূহত সমাজৰ মূল্যমান কমি আহিছে - কুসংস্কাৰ এতিয়া আৰু সেইবোৰ দেশৰ সমস্যা নহয়। তথাপি ক'ব লাগিব, ইবছেনৰ বিষয়বস্তু এতিয়াও আধুনিক। 'নাৰীৰ অধিকাৰ' শব্দ দুটা 'ডলচ হাউছ'ত যদিও ব্যৱহৃত হোৱা নাই - কিন্তু ব্যাপক অৰ্থত নাৰীৰ অধিকাৰ জানো এতিয়াও নাৰীৰ কৰায়ত্ত? এতিয়াও জানো নাৰী পুৰুষ শাসিত জগতৰ বাসিন্দা নহয়? এতিয়াওতো ঘৰে ঘৰে কিমান পুতলা খেলা? 'গ'ষ্ট'ৰ পিতৃদত্ত পাপ-ৰোগ আজিও সমাজৰ পৰা লুপ্ত হৈ যোৱা নাই। শিশু হত্যা আজিও বিতৰ্কমূলক। গ'ষ্টৰ মিছেচ্ এলভিঙে নিজৰ পৰিয়ালৰ সুনাম অক্ষুণ্ণ ৰাখিবলৈকে, সত্যক গোপন কৰিও অসৎ চৰিত্ৰৰ স্বামীৰ সৈতে সংসাৰ কৰিলে। কিন্তু সত্যক কোনে ঢাকি ৰাখিব পাৰে? সেই সত্য এদিন উদঘাটিত হ'বই। পূৰ্বপুৰুষৰ উত্তৰাধিকাৰীৰ মাজত বিবাদ- 'দ্য মাষ্টাৰ বিল্ডাৰ'ৰ যি বিষয় - আজিও যি বাস্তৱ সত্য। 'এন এনিমি অব পিপ্‌ল'ৰ ষ্টকমেনৰ জীৱনবোধে আজিও বহুত মাৰ্কিন উপন্যাস, নাটকৰ নায়কৰ আত্মঘৃণা আৰু মৰ্যাদাবোধৰ দ্বন্দ্বক প্ৰেৰণা যোগাইছে।

ইবছেনৰ বাস্তৱতাৰ জগতত তেওঁৰ সৃষ্ট চৰিত্ৰসমূহৰ ভূমিকাও নগণ্য নহয়। পূৰ্ণাঙ্গ , ৰক্ত মাংসৰে গঢ়া, চিনাকি চিনাকি এইবোৰ চৰিত্ৰ। তথাপি যেন ধাৰণা হয় সিহঁত ক্ষণিকৰ অতিথি, কৰবাৰ পৰা যেন আহি কিছুদিন কটাই আকৌ গুছি যাব কৰবালৈ। অৱশ্যে সিহঁতৰ ভাষা বুজাৰ আশা এতিয়াও জলাঞ্জলি দিয়া নাই। অকল অপ্ৰধান চৰিত্ৰৰ ক্ষেত্ৰতেই নহয় কেন্দ্ৰীয় চৰিত্ৰৰ আত্ম বিশ্লেষণ আৰু স্বীকাৰোক্তিতো আটাইবোৰ কথা কোৱা নাই। বিশ্লেষণী ক্ষমতাত শক্তিমান হোৱা সত্ত্বেও ইবছেনে চৰিত্ৰৰ সংজ্ঞা নিৰ্ণয়ৰ দায়িত্বটো গ্ৰহণ কৰা নাই। সৰু-সুৰা ঘটনাৰ বহুতো সম্ভাৱনা তেওঁ এৰি থৈ গৈছে। 'দ্য ৱাইল্ড ডাক'ৰ সৰু হেডইউগৰ পিতৃত্ব অনিশ্চয়তাৰ ৰহস্যৰে আবৃত। গ'ষ্টচ নাটকৰ কুখ্যাত ইংগষ্ট্ৰেণ্ডে জানো স্বেচ্ছাই অনাথ আশ্ৰমত জুই লগাই দিয়া নাই। ইবছেনৰ অস্পষ্ট উত্তৰ : 'He did not know but that he wouldn't it past him!' প্ৰায় আটাইবোৰ গুৰুত্বপূৰ্ণ চৰিত্ৰই সিহঁতৰ মনৰ গ্ৰন্থিক খুব সাৱধানেৰে লাহে লাহে মুকলি কৰি দিছে।

এইবোৰ সত্ত্বেও ইবছেনৰ নাটকে জীৱনক অনুকৰণ কৰি চলে, 'Criticism of life', তেওঁৰ নাটক সেইহে নৰওৱেৰ ক্ষুদ্ৰ চহৰৰ দিগন্ত অতিক্ৰমী সাৰ্বজনীন, সাৰ্বভৌম কালধৰ্ম্মিতাৰ ধ্ৰুপদী শিল্প। তেওঁৰ চৰিত্ৰবোৰৰ চিৰন্তনতা লক্ষণীয়। চলনেচ যৌৱন অতিক্ৰম, শ্ৰান্ত, তাৰুণ্যৰ চাঞ্চল্যত ঈৰ্ষাতুৰ, তথাপি সি যৌৱনাসক্ত। মিছেচ এলভ্‌ষ্টেড সেই চিৰন্তন নাৰী আৰু হেডা তেওঁৰ চিৰন্তন প্ৰতিপক্ষ। জালমাৰ মেৰুদণ্ডহীন সকলো যুগৰ সাধাৰণ মানুহৰ প্ৰতিভূ। গিগৰ্চ ওৱেৰল, 'the passion of the eternal tragi-comic reformer meddler', আজিও দেশে দেশে বিদ্যামান।

এটা সময়ত ইবছেনক ঘৰ ভঙা নীতি হীন নাটকৰ স্ৰষ্টাৰূপে নিন্দা কৰিছিলে (আজিও সেই নিন্দা দূৰ হোৱা নাই)। এই নিন্দা যে যুক্তি সঙ্গত নহয় সেই কথা আজি আৰু ব্যাখ্যা কৰা নিষ্প্ৰয়োজন। 'ডলচ হাউছ'ৰ নোৰাক বিশ্ব নাগৰিকতাৰ বাবে উন্মুখ বুলি ভাবিব পাৰি, 'পুতলাঘৰ'ত অতৃপ্ত নাৰী জাগৰণ আন্দোলনৰ এডভেঞ্চাৰকামী নায়িকা। কিন্তু বিশ্লেষণ কৰিলে দেখা যাব তেওঁৰ স্বামী ত্যাগ কৰাৰ যুক্তিবোৰ খুব দুৰ্বল নহয়। জালকৰণৰ অভিযোগত নোৰাৰ গ্ৰেপ্তাৰৰ সম্ভাবনাত নিজৰ ওপৰত সকলো দায়িত্ব লৈ তেওঁক বচোৱাৰ সুযোগৰ সদ্‌ব্যৱহাৰ নকৰি প্ৰেমিকৰ কৰ্তব্যৰ পৰা জানো তেওঁৰ স্বামী বিচ্যুত হোৱা নাই? 'গ'ষ্ট' নাটকত মিছেচ এলভিঙৰ আক্ষেপ মনত পৰে : "...... We are all haunted in this world not only by the things we inherit from our parents but by the ghosts of innumerable old prejudices and beliefs – half forgotten creuelties and betrayals – we may not even be aware of them – but they are there just the same – and we can't get rid of them."

ইবছেনৰ নাটকত আলোচনাই অধিক স্থান পোৱাৰ ফলত চৰিত্ৰবোৰৰ বাস্তৱতা জানো ক্ষুণ্ণ হোৱা নাই? নাটকৰ 'আইডিয়া'বোৰ জানো জীৱনৰ সংঘাতৰ পৰা উদ্ভূত নহয়? এই আইডিয়াবোৰ কিন্তু কোনো সমস্যাৰ সমাধানৰ ওপৰত নিৰ্ভৰশীল নহয়।

নোৰাৰ আলোক সন্ধানে জানো বাঞ্ছিত সমাধান বিচাৰি পাইছে? মিছেচ এলভিঙে জানো প্ৰান নাশক বড়িবোৰ তেওঁৰ ল'ৰাক খুৱাব পাৰিছিল? মিছেচ এল্‌ভষ্টেড আৰু টেচমেনে জানো আজীৱন সাধনাৰ ফল লবোৰ্গৰ কিতাপখনকে পুৰি পেলোৱা নাছিল? মনত ৰাখিব লাগিব ইবছেনে সমস্যা সমাধানৰ সৰ্বৰোগ নাশক কোনো দৰৱ প্ৰচাৰৰ প্ৰচেষ্টা চলোৱা নাই। তেওঁৰ বিভিন্ন নাটকত, আনকি একেখন নাটকতেই, বিভিন্ন সমস্যাৰ ভিন ভিন সমাধানৰ 'আইডিয়া'ৰ ইঙ্গিত দিছে। নোৰাৰ বাবে যি 'আইডিয়া' প্ৰযোজ্য 'ৰজমাৰচম'ৰ নায়িকা বা হেডাৰ বাবে সি প্ৰযোজ্য নহয়। সকলোৱেই যদিও আদৰ্শবাদী নায়িকা। 'হেডা গেবলাৰ' নাটকখন অলপ বিশ্লেষণ কৰি চোৱা যাওক। যাৰ বিষয়ে হেজলিটে অভিনেতা কেম্বেলক কৈছিল, 'an icicle upon the bust of tragedy'.

হেডা গেবলাৰ নাটকখন ইবছেনে ১৮৯০ চনত লিখে। নাটক খনৰ নায়িকা হেডাৰ চৰিত্ৰ ইবছেনৰ অন্যান্য নাটকৰ নায়িকাতকৈ অধিক জটিল। এই নাটকত বয়স্ক স্বামীৰ দ্বাৰা অৱহেলিত হৈ পূৰ্বৰ প্ৰেমিক লোবোৰ্গক প্ৰলোভিত কৰে। তাৰ পিছত অন্য নাৰীয়ে প্ৰেমাস্পদক তেওঁৰ ওচৰৰ পৰা আতৰাই নিয়ে। তেওঁক আত্মহত্যা কৰিবলৈ বাধ্যও কৰায়। টেচমেনৰ সহনশীলতাৰ মহত্বত লজ্জিত হৈ প্ৰায়শ্চিত্তৰ বাবে তেৱোঁ আত্মহত্যাৰ পথ গ্ৰহণ কৰিব। গল্পৰ এই গাঁথনিৰ পৰা ইবছেনে সজ্ঞানে নান্দনিক সুৰ কণ নিগৰি উলিয়াইছে। হেডাৰ নাশিনী ৰূপৰ কাৰণ তীব্ৰ যৌন তন্ময়তা নহয়, শান্ত কাম প্ৰৱণতাই ইয়াৰ উৎস। নহ'লে কিয় তেওঁ টেচমেনক বিয়া কৰাব, কিয় তেওঁ ব্ৰেকৰ গাতে ঢলি পৰা স্বভাৱক অপছন্দ কৰিব, কিয় মাতৃত্বৰ কথা কওতেই জিকাৰ খাই উঠিব অথবা এলাৰ্ট লোবোৰ্গৰ পাণ্ডুলিপি আৰু মিছেচ ইভ্‌ষ্টেডৰ গৰ্ভজাত তেওঁৰ 'সন্তানক' পুৰি পেলাব? ছেগ বুজি এলাৰ্টৰ হাতত দেউতাকৰ পিষ্টলটো গুজি দিবলৈকো শঙ্কা বোধ নকৰে। এই পিষ্টলটোৱেই এটা সময়ত এলাৰ্টৰ মৃত্যুৰ কাৰণ হয় আৰু পিছলৈ হেডাই এলাৰ্টে দেখুওৱা পথেৰে যাবলৈ সিদ্ধান্ত লৈ পিষ্টলেৰে নিজকে গুলীয়াই আত্মহত্যা কৰে। ইবছেনে নাটকখনত বহুতো ক'বলগীয়া কথা আৰু হেডাৰ মনৰ কথা আমাৰ পৰা অজ্ঞাতে ৰাখিছে। ইয়াত পিষ্টলটোৱেই যেন হৈ পৰিছে ৰহস্যময়ী হেডাৰ চৰিত্ৰৰ প্ৰতীক।

ধাৰণা হয় ইবছেনৰ স্বভাৱবাদী নাট্যধৰ্মক দীৰ্ঘ দৃষ্টিৰে নেচাই হ্ৰস্বদৃষ্টিৰে চাব লাগিব, বিশেষকৈ গঠন শিল্পৰ ক্ষেত্ৰত। চূড়ান্ত সঙ্কটমুহূৰ্তৰ ওচৰৰ পৰাই নাটকৰ প্ৰাৰম্ভিক গ্ৰন্থি মোচন আৰম্ভ হয়, তথাপি অন্তৰ্দ্বন্দ্বৰ আলোকিত চৈতন্যৰ সংগ্ৰামী মুহূৰ্তত তেওঁ একান্ত চিত্ত হ'ব পাৰে। নাট্যকাৰৰ প্ৰয়োজনত তেতিয়াই সৃষ্টি হয় চৰিত্ৰ আৰু পৰিস্থিতিৰ প্ৰতীক।

বহুতে কৈছে স্ক্ৰাইবৰ ফৰাচী ধাৰাৰ 'ওয়েল-মেড প্লে'ৰ কৌশলবোৰ - যেনে অনিশ্চয় উৎকণ্ঠা (suspense), ৰহস্য-উন্মোচন (revelations), উদঘাটন (discoveries), ষড়যন্ত্ৰ (intrigue) ইত্যাদিবোৰ ইবছেনে দুহাতেৰে আতৰলৈ ঠেলি পঠাইছে। বস্তুতঃ

সেইবোৰ কৌশলক তেওঁ কামত লগাইছে মানৱিক সত্য প্ৰকাশৰ বাহনৰূপে, যান্ত্ৰিক কৌশল ৰূপে নহয়। 'দ্য ৱাইল্ড ডাক'ৰ গ্ৰিগাৰ্চ ওয়েৰ্লিয়ে চোৰাংচোৱা বৃত্তি গ্ৰহণ কৰিছে অকল স্নায়ু ৰোগগ্ৰস্ত চৰিত্ৰ হিচাপে, যি আদৰ্শবাদৰ উত্তৰোত্তৰ উন্নতিত বিশ্বাসী। তেওঁৰ এই কাৰ্যকলাপৰ ফলশ্ৰুতি বুদ্ধি আৰু মননজাত। অৰ্থাৎ স্বভাববাদৰ বাস্তৱধৰ্মিতা আৰু সংস্কাৰ বৰ্জনৰ লগত চিৰাচৰিত শিল্পৰ মানৱিকতাৰ সমন্বয় সাধন কৰিব পাৰিছে কাৰণেই ইবছেন প্ৰগতিশীল ধ্ৰুপদী শিল্পী।

ইয়াৰ বাহিৰে নাটকীয় ছলচাতুৰী, আকস্মিকতা, অস্বাভাৱিকতা — এই সকলোবোৰ স্বভাববাদ বিৰোধী নাট্য কৌশল তেওঁৰ সকলো নাটকতেই বিদ্যমান। উদাহৰণ স্বৰূপে ক'ব পাৰি 'গ'ষ্ট' নাটকত এল্‌ভিঙৰ সন্মানাৰ্থে স্থাপিত 'অৰফেন এচাইলাম'ৰ ধৰ্মযাজক মিছেচ এলভিঙক ইনচিয়ৰ কৰাৰ পৰা বিৰত কৰাৰ পিছতেইবা লাগিব কিয়? তেওঁৰ বিয়াৰ ব্যৰ্থতাৰ কথা, তেওঁৰ পৰিচাৰক যে এল্‌ভিঙৰ অবৈধ সন্তান এইবোৰ কথা ঘটনাৰ আগতেই বা উদঘাটিত হ'ব কেনেকৈ? (যাৰ ফলত এল্‌ভিং-ৰ বৈধ সন্তান অচওৱাৰ্ল্ড পৈত্ৰিক পাপবোধৰ ভাগীদাৰ হ'ব।) স্পষ্টৰূপত প্ৰতীকী শ্লেষৰ খাতিৰতেই ঘটনাৰ এই চক্ৰান্ত। 'হেডা গেব্‌লাৰ'ত দেখিবলৈ পাওঁ লোবোৰ্গ তেতিয়া টাউনত, ঠিক সেই দিনাই উপস্থিত হ'লহি মিছেচ ইভ্‌ষ্টেড যি দিনা হেডাই মধু চন্দ্ৰিমা যাপন কৰি ফিৰি আহিছে। লোবোৰ্গে তেওঁৰ একমাত্ৰ পাণ্ডুলিপি ৰাস্তাত হেৰুৱাই পেলাইছে। টেচমেনে পুনৰ সেইখন বুতলি আনিলে। এল্টৰিনাৰ মৃত্যুয়ে টেচমেনক ঘৰৰ পৰা লৈ গ'ল যাতে হেডাই কিতাপখন পুৰি পেলাব পাৰে। এই সকলোবোৰেই কবি নাট্যকাৰৰ অৱশ্যম্ভাৱী কল্পনা বিলাস।

অস্তিত্ববাদী 'ব্ৰেণ্ড' নাটকখন ১৮৬৬ খ্ৰীষ্টাব্দত ৰোমত ৰচিত হয়। সেই সময়ত মানৱ জীৱনত ব্যক্তিগত উদ্দেশ্য সাধনৰ স্বীকৃতিৰ আৰু যি কোনো মূল্যৰ বিনিময়ত সেই মহৎ উদ্দেশ্য সাধনত ব্ৰতী হোৱাৰ প্ৰশ্নই ইবছেনৰ চিন্তাক আলোড়িত কৰিছিল। এই মানসিক চিন্তা বা অনুভূতিৰ পৰিপ্ৰেক্ষিতত ব্ৰেণ্ড চৰিত্ৰটো বিচাৰ কৰিব লাগিব আৰু এটা কথা মনত ৰাখিব লাগিব, তেওঁৰ ওপৰত ডেনিছ দাৰ্শনিক কিৰ্কেগাদৰ প্ৰভাৱ অত্যন্ত প্ৰবল। ১৮৪২ খ্ৰীষ্টাব্দত প্ৰকাশিত তেওঁৰ Either/Or আলোচনাটো দুটা ভাগত বিভক্ত। প্ৰথম ভাগৰ লিখক শাৰীৰিক আৰু বৌদ্ধিক সুখ প্ৰয়াসী। কিন্তু এই সকলো আনন্দ সুখে তেওঁক তৃপ্তি দিয়া নাই। তেওঁৰ অন্যতম আনন্দ ট্ৰেজেদী। কিন্তু সি বাসনাময় জীৱনতেই মগ্ন থাকিবলৈ বিচাৰে। তেওঁ অভিযোগ কৰিব (ব্ৰেণ্ডে যি অভিযোগ কৰিছে) তেওঁৰ যুগৰ চিন্তা ইমান তুচ্ছ যে পাপময়তাতো ব্যৰ্থতাবোধ আছে। 'ব্ৰেণ্ড' সেই কাৰণে অতুলনীয় এক ব্যক্তিস্বৰূপৰ ট্ৰেজেদী, যাৰ অপৰাধ সৌন্দৰ্য্যতাত্ত্বিক (aesthetic guilt)। Either/Or ৰ দ্বিতীয় ভাগৰ প্ৰবক্তা বিচাৰক উইলিয়ামে সৌন্দৰ্য্যতত্ত্বক নিন্দা কৰিব আৰু সুনীতি ভিত্তিক দৃষ্টি ভঙ্গীক সমৰ্থন কৰিব। উইলিয়ামে প্ৰথম ভাগৰ তৰুণ ভোগবাদীক ক'ব যে অজানা নৈৰাশ্যত সি জৰ্জৰিত, সেয়ে তেওঁ যেন উচ্চস্তৰীয়

চৈতন্যৰ সন্ধান কৰে। ইয়াত বিচাৰকে উচ্চস্তৰীয় নৈৰাশ্যৰ লগত নিম্নস্তৰীয় নৈৰাশ্যৰ প্ৰভেদ দেখিবলৈ পায়। (চোৰেণ কিৰ্কেগাৰ্দৰ The Sickness unto Death আৰু Either/Or পৃষ্ঠা ১৭৯ দ্ৰষ্টব্য।)

ইবছেনৰ ব্ৰেণ্ড এজন কঠোৰ ব্ৰতী ধৰ্মযাজক যাৰ যুদ্ধবাণী হ'ল 'All or nothing' (Either/Or দৰ্শন স্মৰণীয়)। ইয়াৰ মাধ্যমেৰে ইবছেনে দেখিবলৈ পাইছে প্ৰেমহীন ইচ্ছা শক্তিৰ ঝলক। নাটকত যেতিয়া দেখুৱা হ'ব যে লৌহ কঠিন ইচ্ছা শক্তিয়ে তাৰ মালিকৰ ওপৰত কি ধৰণে ধ্বংস মাতি আনিব পাৰে আৰু যাৰ নিজৰ পছন্দক বাছি লোৱাৰ স্বাধীনতা থকা দৰকাৰ, তেতিয়া নাটকখনে মানবাত্মাৰ প্ৰতি উজ্জ্বল বিশ্বাসৰ শিখা গছি অধিক উজ্জ্বল কৰি তুলিব। মানবাত্মাৰ অন্তৰ্নিহিত শক্তিয়েই (spirit of man) হ'ল 'One eternal thing' — একমাত্ৰ শাশ্বত সত্য। ব্ৰেণ্ডে খ্ৰীষ্টান বুলি কেতিয়াও নিশ্চিত হৈ নাথাকে, তেওঁ ঘোষণা কৰিছে 'I am certain of this, I am a man'। তেওঁৰ মতে আমি সকলোৱে ঈশ্বৰৰ ৰাজত্বক সংকীৰ্ণ কৰি তুলিছো, সকলোৱেই ভাবিছে, 'God will peep through his fingers'। মনত ৰাখিব লাগিব ব্ৰেণ্ডৰ ঈশ্বৰ ঐশ্বৰিক মানৱ, 'storm'।

বিশ্বাস জীৱৰ অপৰিহাৰ্য্য অঙ্গ, যদিও যন্ত্ৰণাভোগ অৱশ্যম্ভাৱী, এই ধাৰণাক ব্ৰেণ্ডে প্ৰত্যাহ্বান জনাইছে। কিন্তু ইবছেনৰ দেশবাসীৰ মনত মানবিকতাৰ প্ৰেৰণাই বেছি প্ৰভাব বিস্তাৰ কৰিছিল। ১৮৬৪ খ্ৰীষ্টাব্দত জাৰ্মানীৰ একতাৰ বাবে বিছমাৰ্কৰ পৰিকল্পনা অনুযায়ী প্ৰুছিয়া আৰু অষ্ট্ৰিয়াই যেতিয়া ডেনমাৰ্ক আক্ৰমণ কৰিলে, নৰওৱে তেতিয়া নিৰপেক্ষ হৈ একাষৰীয়াকৈ থিয় দিলেহি। ইবছেনে পিছত ঘোষণা কৰিছিল 'Brand is myself in my best moment'. ৰুছিয়া আৰু আমেৰিকাৰ দাসত্ব প্ৰথা উচ্ছেদত 'ব্ৰেণ্ড'ৰ বৰঙণিও অনস্বীকাৰ্য্য। 'ব্ৰেণ্ড'ৰ কাব্যভাষা জ্বলন্ত বা ইয়াৰ আবেদনো গভীৰ। আন্তৰিকতা, আবেগ আৰু সৌন্দৰ্য্যবোধৰ গাঢ়তাৰে মৰ্মস্পৰ্শী। 'পীয়েৰ জিন্ট' নাটকক 'mock-heroic fantasy' আখ্যা দিয়া হৈছে। কোনোবাই কৈছে 'the most daring extravaganza of the modern theatre.' পীয়েৰ এক নৱ কলেবৰৰ জন কুইচট বা ফলষ্টাফ —যিটো চৰিত্ৰক আনকি বাৰ্ণাৰ্ড শ্বয়ো প্ৰশংসা কৰিছে। নাটক হিচাবে তৃতীয় অঙ্কৰ পিছৰ পৰা বিশেষকৈ চতুৰ্থ অঙ্কত নাটকখন একেবাৰেই দুৰ্ব্বল হৈ পৰিছে। সি যি কি নহওক 'পীয়েৰ জিন্ট'ৰ পিছৰ পৰাই ইবছেনে কাব্যনাট্য লিখা বন্ধ কৰি দিয়ে। নাটকখন যদিও আজি 'great national poem of Norway' ৰূপে অভিনন্দিত।

আগেয়েই কোৱা হৈছে বস্তুনিষ্ঠ হৃদয়াবেগ আৰু মানবিকতা বিশ্লেষণৰ সমন্বয়েই ইবছেনৰ নাট্য বৈশিষ্ট্য। ইবছেনৰ মাৰ্কিন উত্তৰ সাধক আৰ্থাৰ মিলাৰ আৰু ক্লিফৰ্ড ওডেট্চ উভয়ৰে মাজত এই সমন্বয় সাধন যিভাবে সম্ভৱ হৈছে আৰু কাৰোৰ মাজতেই হোৱা নাই বুলি বহু সংখ্যক মাৰ্কিন সমালোচকে মত পোষণ কৰে। কিন্তু আজিৰ আৰু বহুতো প্ৰথিতযশা নাট্যকাৰ ইবছেনৰ বস্তুধৰ্মী জীৱন-দৰ্শনৰ দ্বাৰা যে প্ৰভাৱিত, সেই কথা অনস্বীকাৰ্য্য।

সি যিয়েই নহওঁক ইবছেনৰ এই বস্তুধৰ্মিতা তৰ্কাতীত নহয়। অৱশ্যে তেওঁৰ কবৰত অঙ্কিত হৈছে হাতুৰী ধৰি থকা এখন হাত, অৰ্থাৎ বাস্তৱধৰ্মী এক স্ৰষ্টাৰ প্ৰীতক। আনহাতেদি সমাজতন্ত্ৰবাদী পণ্ডিত সকলৰ কোনো কোনোৱে তেওঁক "পাতি বুৰ্জোৱা বিপ্লৱী" বুলি পৰোক্ষ ভাৱে নিন্দাই কৰিছে। তথাপি ইবছেন যে এজন বিপ্লৱী স্ৰষ্টা, আজিৰ সমাজেই তাৰ প্ৰমাণ।

সামগ্ৰিক বিচাৰত ইবছেনৰ যি ব্যক্তিত্বক দেখিবলৈ পোৱা যায় সেই ব্যক্তিত্ব চৰম বিদ্ৰোহৰ প্ৰতীক। তেওঁৰ বাবে বিপ্লৱ মানে আমূল পৰিবৰ্তন : 'Your changing pawns in a futile plan; make a sweep of the chess board and I'm your man'. এই বিদ্ৰোহৰ সঙ্কেত সকলো নাটকতে পোৱা যায়। 'এ ডলচ্ হাউছ'ত তাৰ প্ৰকাশ সামাজিক ঘটনাৰ মাজেদি, 'ব্ৰেণ্ড' নাটকত তাৰ প্ৰকাশ আধ্যাত্মিক অনুসন্ধানৰ মাজেদি। যিজন ইবছেনে তেওঁৰ পঞ্চাশ বছৰৰ নিৰবচ্ছিন্ন শিল্প সাধনাৰ জৰিয়তে এক অতি জটিল নাট্যশৈলী সৃষ্টি কৰিছে আৰু সেই নাট্য শৈলীৰ মাধ্যমৰে এনে এক জটিল বহস্তৰ বিশিষ্ট জীৱনবোধৰ পৰিচয় দিছে যাক পিৰানদেল'ৰ নিচিনা অহংসম্পন্ন নাট্যকাৰেও তেওঁক ছেক্সপীয়েৰৰ পিছতে শ্ৰেষ্ঠত্বৰ স্থান দিবলৈ কুণ্ঠাবোধ কৰা নাই।

অসমীয়া থিয়েটাৰৰ বিপুল কৰ্ম চাঞ্চল্য সত্বেও হেন্‌ৰিক ইবছেনে বিশেষস্থান নোপোৱাতো অতি আশ্চৰ্য্য আৰু পৰিতাপৰ কথা। তেওঁৰ মুষ্টিমেয় কেইখনমান নাটকহে অসমীয়ালৈ অনুদিত আৰু অভিযোজিত হৈছে। সুৰেশ গোস্বামীয়ে ইবছেনৰ 'The Warriors at Helgeland' নাটকখনৰ আধাৰত 'ৰূণুমী' (১৯৪৬) নাটকখন লিখে। পদ্ম বৰকটকীয়ে 'এ ডলচ্ হাউছ'ৰ আধাৰত 'পুতুলা ঘৰ'(১৯৫৯) নাটকখন লিখে। সত্য প্ৰসাদ বৰুৱাই 'দ্য ওৱাইল্ড ডাক' নামৰ নাটকৰ আধাৰত 'বনহংসী' (১৯৬২) নাটকখন ৰচনা কৰে। ড° মহেন্দ্ৰ বৰাই 'গ'ষ্ট' নাটকখন 'ভূত' নামেৰে ১৬৬৫ চনত অসমীয়ালৈ অনুবাদ কৰে। ইয়াৰ বাহিৰে এই মহান নাট্যকাৰজনৰ কোনো নাটকেই অসমীয়ালৈ অনুবাদ বা ৰূপান্তৰ হোৱা দেখা পোৱা নাই।

নৱ-নাট্যৰ ঋত্বিক জোহান অগাষ্ট ষ্ট্ৰীণ্ডবাৰ্গ

উনবিংশ শতিকাৰ শেষভাগত ইউৰোপীয় নাটকৰ পুৰ্নজন্মৰ প্ৰধান ঋত্বিক হেনৰিক ইবছেন। কিন্তু এওঁৰ লগত যাৰ নাম স্মৰণ কৰাটো উচিত তেওঁ হ'ল জোহান অগাষ্ট ষ্ট্ৰীণ্ডবাৰ্গ। বিষয়বস্তু আৰু আঙ্গিক - উভয়তেই ষ্ট্ৰীণ্ডবাৰ্গৰ কীৰ্তি অসামন্য, উত্তৰসুৰী সকলৰ ওপৰত তেওঁৰ প্ৰভাৱ সুদুৰপ্ৰসাৰী। এই চুইদিচ নাট্যকাৰ জনে ৫০ খনৰো অধিক নাটক লিখিছে। প্ৰথম নাটক 'হাৰমিঅন' ১৮৬৯ চনত লিখে। ১৯০৭ পৰা ১৯০৯ চনৰ ভিতৰত শেষ নাটক কেইখন লিখে। ইউৰোপীয় নাটকত ষ্ট্ৰীণ্ডবাৰ্গৰ গুৰুত্ব দুটা কাৰণৰ ওপৰত নিৰ্ভৰশীল। প্ৰথমতে আঙ্গিকগত পৰীক্ষা-নিৰীক্ষা, বিশেষকৈ অচেতন আৰু অবচেতনক নাট্যায়িত কৰাৰ প্ৰচেষ্টা; দ্বিতীয়তে বিষয়বস্তুৰ ক্ষেত্ৰত নতুন দিগন্ত উন্মোচিত কৰি নাট্যবস্তুক আৰু ব্যাপ্ত কৰি তোলা। ষ্ট্ৰীণ্ডবাৰ্গৰ বহু নাটকেই বিস্মৃত প্ৰায়, কিন্তু তেওঁৰ দহ-বাৰখন নাটকে নিঃসন্দেহে আন্তৰ্জাতিক নাট্য সাহিত্য সম্ভাৰত স্থান পাব।

ইবছেন আৰু ষ্ট্ৰীণ্ডবাৰ্গ (১৮৪৯ - ১৯১২) যেন আধুনিক কালৰ চফ'ক্লিচ আৰু ইউৰিপিডিছ - ধ্ৰুপদী প্ৰথাগত নাট্য-ধাৰাক ধ্বংস কৰি যি নতুন ধ্ৰুপদী ধাৰাৰ সৃষ্টি কৰিলে। ষ্ট্ৰীণ্ডবাৰ্গৰ সৃষ্টি সম্বন্ধে চৰ্চ্চা কৰিবলৈ গলে প্ৰথমেই আমি তেওঁৰ জীৱনৰ কিছু অস্বাভাৱিক ঘটনাৰ বিষয়ে জনাটো দৰকাৰ। ষ্ট্ৰীণ্ডবাৰ্গৰ নাৰী বিদ্বেষ আৰু আধুনিক মনস্তাত্বিক নাটকৰ জন্ম ইতিহাসৰ কাৰণ বিশ্লেষণ কৰিবলৈ গৈ এলিজাবেথ স্প্ৰিগে (... ষ্ট্ৰেঞ্জ লাইফ অব অগাষ্ট ষ্ট্ৰীণ্ডবাৰ্গ' দ্ৰষ্টব্য।) নিম্ন লিখিত কাৰণ সমূহ আৱিষ্কাৰ ক... ছে: ষ্ট্ৰীণ্ডবাৰ্গৰ অসুস্থ মাতৃ প্ৰেম (তেওঁৰ মাক আছিল ধনী ঘৰৰ পৰিচাৰিকা। ষ্ট্ৰী... বাৰ্গৰ জন্মৰ কিছুদিনৰ আগলৈকে তেওঁ এক উচ্চ পদস্থ ব্যক্তিৰ সৈতে অবৈধ স... ৰক্ষা কৰিছিল), বাল্যকাল দাৰিদ্ৰ্য, ঈৰ্ষা আৰু অৱহেলাৰ মাজত পাৰ কৰিছিল (... ৰ মাক আছিল বহু সন্তানৰ জননী), শৈশৱতেই মাতৃ বিয়োগ (তেতিয়াৰ পৰা ... প্ৰতি গৰাকী নাৰীৰ মাজত মাতৃৰূপ অন্বেষণ, কিন্তু সন্তানসুলভ ব্যৱহাৰত ... মতা), বাল্য আৰু শৈশৱ কালৰ নাৰীসঙ্গহীনতাৰ ক্ষতিপূৰণ স্বৰূপে সংসাৰত ... চাৰী শাসকৰূপে অধিকাৰ প্ৰতিষ্ঠাৰ প্ৰাণপণ প্ৰচেষ্টা আৰু বিষণ্ণ, সন্ত্ৰস্ত, অতি

স্পৰ্শকাতৰতাত বিধ্বিত শৈশৱ আৰু তিনিবাৰকৈ বিবাহ আৰু বিবাহ-বিচ্ছেদ। প্ৰথম স্ত্ৰী চিৰফন-এচেন্স অভিজাত পৰস্ত্ৰী, পিছলৈ অভিনেত্ৰী। প্ৰথম বিবাহৰ তিক্ত অভিজ্ঞতাৰ প্ৰভাৱ তেওঁৰ 'ফাদাৰ' ইত্যাদি নাটকত স্পষ্ট ৰূপত পৰিছে। তেওঁৰ আছিল আত্ম-পীড়ন বিলাস আৰু উন্মদনা-ভীতি যোঁপাচা তেওঁৰ আদৰ্শ আছিল, যাক পাগলা নিকেতনত কিছুদিনৰ কাৰণে লগ পাইছিল। দুয়ো কিছুদিনৰ কাৰণে পাগলা নিকেতনত থাকিবলগীয়া হৈছিল। যদিও তেওঁ সৃষ্টিয়েই প্ৰমাণ কৰে যে তেওঁৰ উন্মাদনায় আছিল সুস্থ উজ্জ্বল শুভক্ষণৰ বিবৃতি। এক কথাত স্ট্ৰীণ্ডবাৰ্গ আছিল ডষ্টভয়স্কিৰ নিচিনা - ফ্ৰয়েডৰ ভাষাত " an artist as a neurotic who cures himself through his work."

এটা তাৎপৰ্যপূৰ্ণ ঘটনা, ১৯৪৯ চনৰ ২২ জানুৱাৰী তাৰিখে স্ট্ৰীণ্ডবাৰ্গৰ জন্ম শতবাৰ্ষিকী চুইডেনত জাতীয় উৎসৱ হিচাপে উদ্‌যাপন কৰা হৈছিল। তেওঁৰ প্ৰধান প্ৰতিদ্বন্দ্বী ইবছেনৰ ভৱিষ্যৎবাণী 'he will be greater than I' সত্যত পৰিণত হৈছে বুলি তেওঁৰ দেশবাসীয়ে মানি লৈছে। অ'নিলৰ উদাৰ প্ৰশংসা 'the precursor of all modernity in our present theatre ... the most modern of moderns, the greatest interpreter... of the characteristic spiritual conflicts that constitue the drama.' স্ট্ৰীণ্ডবাৰ্গৰ প্ৰতি আমেৰিকাৰ উদাসীনতাৰ দুৰ্নাম কিছু পৰিমাণে হলেও দূৰ কৰিব পাৰিছে। তথাপিও পাহৰিব নোৱাৰি বাৰ্নাড শ্বই তেওঁৰ নবেল প্ৰাইজৰ টকাৰ পৰা যি "ট্ৰাষ্ট ফাণ্ড" খুলিছিল তাৰ অন্যতম প্ৰধান উদ্দেশ্য আছিল স্ট্ৰীণ্ডবাৰ্গৰ নাটকৰ নিৰ্ভৰযোগ্য অনুবাদ প্ৰকাশন। যদিও স্ট্ৰীণ্ডবাৰ্গৰ সেই পুৰস্কাৰ পোৱাৰ সৌভাগ্য হোৱা নাছিল।

বোধহয় এটা ঘটনাৰ উল্লেখ অপ্ৰাসঙ্গিক নহব। ইংৰাজ অভিনেতা ৰবাৰ্ট লৰেণে কৈছিলঃ তেওঁৰ স্ত্ৰীক তেওঁ যেতিয়া স্ট্ৰীণ্ডবাৰ্গৰ "দ্য ফাদাৰ" নাটকখন পঢ়ি শুনাইছিল তেতিয়া দ্বিতীয় অঙ্কৰ শেষত ভদ্ৰ মহিলাই স্বামীৰ ভৰিৰ কাষত শুই কান্দি কান্দি কৈছিল, "বিশ্বাস কৰা, আমাৰ ল'ৰা ছোৱালী কেইটাৰ পিতৃ তুমিয়েই। এই নাটকৰ কোনো কথাই সঁচা বুলি ভাবি নলবা।" 'দ্য ডেন্স অব ডেথ'ও নিষিদ্ধ নাটক ৰূপে এদিন ইংলেণ্ডত লুকাই চুৰকৈ পাঠকে পঢ়িছিল।

অৱশ্যে এই কথাৰ অৰ্থ এইটো নহয় যে স্ট্ৰীণ্ডবাৰ্গৰ আটাইবোৰ নাটকেই নাৰী বিদ্বেষী আৰু বিজাতীয় ক্ৰোধত প্ৰতিহিংসা পৰায়ণ। 'ইষ্টাৰ' আধুনিক বিষয়বস্তুৰ নাটক হলেও ধ্ৰুপদী, মানৱতাত কৰুণ কোমল। 'দ্য ব্ৰাইডেল ক্ৰাউন' লোক কথাৰ গ্ৰাম্য সৰলতাৰে হৃদয়স্পৰ্শী..। স্বপ্ন সুন্দৰ নাটক "দ্য ড্ৰীম প্লে" আৰু 'দ্য গ'ষ্ট', 'চনেটা', 'দ্য ৰ'ড টু ডামাস্কাচ', 'দ্য গ্ৰেট হাইওৱে' আদি নতুন ফৰ্মত লিখা নাটক। আটাইকেইখন নাটকৰেই ফৰ্মৰ লগত স্বপ্ন জগতৰ এক আশ্চৰ্য্য ধৰণৰ মিল আছে। এই নাটক কেইখন অভাৱনীয় ভাবে প্ৰথাগত নীতি-নিয়মৰ পৰা মুক্ত হব পাৰিছিল। 'লোকেল' কোনো ক্ষেত্ৰতেই খুব সুনিৰ্দিষ্ট নহয়, সময়ৰ ধাৰাবাহিকতা লুপ্ত, চৰিত্ৰসমূহ একেই লগে

'এলিমেন্টেল' আৰু ৰূপকধৰ্মী (ষ্ট্ৰেঞ্জাৰ, ষ্টুডেণ্ট, পয়েট, হান্টাৰ, ড্ৰীমাৰ ইত্যাদি।)

প্ৰায় আটাইকেইজন এক্সপ্ৰেছনিষ্ট নাট্যকাৰে ফৰ্মৰ সংক্ৰান্তত প্ৰেৰণা সংগ্ৰহ কৰিছে স্ট্ৰীণ্ডবাৰ্গৰ ড্ৰীম-প্লে সমূহৰৰ পৰা। নাট্যকলাক ঐশ্বৰ্যমণ্ডিত কৰি তোলাৰ বাবে স্ট্ৰীণ্ডবাৰ্গে অসঙ্কোচে অন্য শিল্পৰ ফালে হাত আগবঢ়াইছিল। নিজৰ প্ৰয়োজন অনুসৰি কেতিয়াবা মাইম, কেতিয়াবা আৰ্নল্ড ব'য়েকলিনৰ ছবি, কেতিয়াবা বা বেঠোভেনৰ চনেটা ব্যৱহাৰ কৰি নাট্যকলাৰ দিগন্তক বিস্তৃততৰ কৰিছিল।

স্ট্ৰীণ্ডবাৰ্গৰ আধুনিকত্ব কেৱল মাত্ৰ তেওঁৰ ফৰ্মৰ নতুনত্বৰ ভিতৰতে আবদ্ধ নাছিল। নাটকৰ প্ৰচলিত শ্ৰেণীবিলাক ভাঙি নাটকৰ মেজাজক জীৱনৰ জটিল মেজাজৰ ওচৰলৈ লৈ যোৱাৰ কৃতিত্বও বেছি পৰিমাণে তেওঁৰেই বুলি কব লাগিব। আধুনিক নাটকত সেই সময়ৰ নিচিনাকৈ অবিমিশ্ৰ ট্ৰেজেদী বা কমেদী একেবাৰেই অনুপস্থিত। নাটক এতিয়া হয় কৌতুকভাবে ট্ৰেজিক নহলে অতি ভয়ঙ্কৰভাবে কমিক। এই ট্ৰেজিক আৰু কমিকৰ সমমিশ্ৰণ সচেতনভাৱে স্ট্ৰীণ্ডবাৰ্গৰ নাটকতেই প্ৰথমে ঘটিছিল।

আচলতে স্ট্ৰীণ্ডবাৰ্গৰ নাটকত শ্ৰেণী বিদ্বেষ আৰু নাৰী পুৰুষৰ সংঘাত এনে ভয়ঙ্কৰ তীব্ৰ যে তেওঁ 'প্ৰচণ্ড প্ৰতিভাৰ' আখ্যাৰ গুৰু ভাৰ নীৰৱে আমৰণ পৰ্যন্ত বহন কৰিবলগীয়া হৈছিল। তেওঁৰ গভীৰ মনোবীক্ষণৰ বিশ্লেষণসমূহ বিজাতীয় ঘৃণাৰে বিষাক্ত।তেওঁ আত্ম কাহিনীত আছে বন্ধু আৰু স্ত্ৰী সকলৰ লগত তেওঁৰ কন্দল আৰু সন্দেহে যে তেওঁৰ ৰচনাত প্ৰভাৱ পেলাইছে, সেইটো সত্য। দৈনন্দিন জীৱনত সকলো সময়তে তেওঁ তাৰ যন্ত্ৰণাত পীড়িত, বেদনাৰে ভ্ৰাৰাক্ৰান্ত।

আধুনিক অ-বাস্তৱ মনস্তাত্ত্বিক নাটকৰ ৰচনাৰো তেওঁ বাটকটীয়া আছিল। স্ট্ৰীণ্ডবাৰ্গ যদিও স্বভাৱবাদী আছিল, কিন্তু তেওঁ গভীৰ অন্তৰ্দ্বন্দ্ব আৰু ব্যক্তিগত বাসনাৰ পৰিপ্ৰেক্ষিতত জীৱনৰ যি গভীৰ মগ্ন চৈতন্যৰ সন্ধান দিছে তাক সাধাৰণতে স্বভাববাদী নাটকত বিচাৰি পোৱা নাযায়। 'মিছ-জুলী', 'দ্য ফাদাৰ', 'ডেন্স অব ডেথ', 'ক্ৰেডিটৰ' আৰু 'লিঙ্ক' প্ৰভৃতি নাটকত দেখা যায় যে নৰ-নাৰীৰ সংঘৰ্ষময় জীৱনৰ নিত্য কন্দলৰ অশান্তি। প্ৰথম বিবাহৰ জীৱন-মৰণ সংগ্ৰামৰ তিক্ত অভিজ্ঞতাই নাট্যকাৰৰ অন্তৰ্দৃষ্টিৰ প্ৰখৰতাক ক্ষুৰধাৰ কৰিছে। কিন্তু নাট্যকাৰে যদি তেওঁৰ কাহিনীৰ জগৎ খনৰ পৰা নিজকে বিমুক্ত কৰি নিৰপেক্ষ হৈ থাকিব নোৱাৰে, তেনেহ'লে আমিও নিৰপেক্ষ হৈ থকাটো সম্ভৱ নহয়। সেয়ে মনত ৰাখিব লাগিব যে ষ্ট্ৰীণ্ডবাৰ্গ স্বভাৱবাদী হ'লেও ইংৰাজ স্বভাৱবাদী জন গেলছৱৰ্দিৰ স্বভাৱবাদৰ পৰা তেওঁৰ ব্যৱধান বহুত। গেলছৱৰ্দিৰ সংযম অভিজাত আৰু বংশজাত সূত্ৰে পোৱা ভদ্ৰসুলভ। স্ট্ৰীণ্ডবাৰ্গৰ উন্মত্ত অসংযমক শ্বই অৱশ্যে শিল্পীসুলভ আবেগময়তাৰ ছলনামুক্ত প্ৰকাশ বুলি কৈছে। তেওঁ উন্মত্ততাৰ মূলতে আছে আত্মপীড়নৰ বিলাস-চেতনা।

স্ট্ৰীণ্ডবাৰ্গৰ নাটকৰ ক'তো কিন্তু ক্লেদ-মলিন জীৱনবোধৰ পৰিচয় পোৱা নাযায়,

কেৱল পোৱা যায় তীব্ৰ জীৱনসন্ধানী পোহৰৰ [illegible] অকাট্য যুক্তি, [illegible] ভাষা আক্ৰ[illegible]ৰ স্বচ্ছন্দতা, চৰিত্ৰ-চিত্ৰণত [illegible]বিৰোধতাৰ কৌতুক। বিশ্বৰ শ্ৰেষ্ঠ প্ৰতিভাৰ প্ৰথম শাৰীৰ এজন বুলি তেওঁক কোৱা নাযাব পাৰে, কাৰণ স্ট্ৰীণ্ডবাৰ্গে প্ৰচণ্ড আবেগক স্পষ্ট, চিধা-চিধি, অপৰিবৰ্ত্তিত আকাৰত প্ৰকাশ কৰিছে, sublimation বা শোধন কৰি নহয়। (এই প্ৰসঙ্গত তেওঁৰ 'দ্য ফাদাৰ' নাটক স্মৰণীয়।) ইয়াৰ উপৰিও শিল্পীয়ে তেওঁৰ স্বকল্পিত বাস্তৱতাক আনৰ চকুতো বাস্তৱ ৰূপত দাঙি ধৰিব লাগিব। নাট্যৰচনাৰ মূল প্ৰেৰণা নাটকৰ ভিতৰতেই বিগলিত হ'ব, তাৰ পিছত সেই প্ৰেৰণাই নৱজন্ম লাভ কৰিব অন্ধকাৰ আতৰাই, পোহৰ আৰু সত্যৰ জগতত।

'দ্য ফাদাৰ'ৰ তুলনাতকৈ 'দ্য ক্ৰেডিটৰ' নাটকীয় প্ৰয়োগ নৈপুণ্যত শ্ৰেষ্ঠতৰ। যি গৰাকী নাৰীয়ে তেওঁক সমাজৰ ওচৰত হেয় প্ৰতিপন্ন তথা হাস্যস্পদ কৰিছে সৰ্বস্ব শোষণ কৰাৰ পিছত তেওঁৰ ওপৰত প্ৰতিশোধ লোৱাৰ বাবে প্ৰথম স্বামী ফিৰি আহি দ্বিতীয় স্বামীৰ মনত আকাৰে ইঙ্গিতে তেওঁ তেওঁৰ পূৰ্ব অভিজ্ঞতাৰ কাহিনী শুনাই মহিলাৰ স্বৰূপ দাঙি ধৰিলে। এই প্ৰথানুগ ত্ৰিকোণ প্ৰেমৰ বিষয়বস্তুৰ ওপৰত নিৰ্ভৰ কৰি স্ট্ৰীণ্ডবাৰ্গে মানুহৰ আদিম প্ৰবৃত্তিৰ এখন ৰসোত্তীৰ্ণ গুৰুপাকৰ নাটক উপহাৰ দিছে। 'ৰড টু ডামাচ্‌কাচ্‌'ৰ নামহীন আগন্তুক কাল্পনিক অপৰাধৰ দুঃস্বপ্নত সন্ত্ৰস্ত। প্ৰথমতে ধৰ্মৰ সান্তনাক অগ্ৰাহ্য কৰিব আৰু পিছত তেওঁ ধৰ্মান্তৰিত হ'ব অনিচ্ছাৰে। ইয়াতো আদিম ঈশ্বৰভীতিৰ জয়। এই কথা মিছা নহয় যে স্ট্ৰীণ্ডবাৰ্গৰ নাটকত নাৰীৰ নিষ্ঠুৰ পীড়নৰ শৰত পুৰুষ নিৰ্বীৰ্য, কাতৰ আৰু দুৰ্বল। মুখা খুলি দিয়াই তেওঁৰ লক্ষ্য। পুৰুষৰ কামনাত, কল্পনাত আকৰ্ষণীয় যাদু উদ্‌গীৰণ হয়, তেওঁৰ মন আৰু বুদ্ধিক বিভ্ৰান্ত কৰে, নাৰী-পুৰুষৰ ওচৰত নিজৰ অসামৰ্থ্যক ঢকাৰ চেষ্টাত নিৰ্দয় হৈ উঠিব। পুৰুষ যন্ত্ৰণাত তীৰবিদ্ধ হৰিণৰ দৰে কাতৰ হ'ব, চন্দ্ৰমুখী মোহিনী নাৰীৰ হাস্য মুখৰ লীলা খেলাত। তথাপিও স্ট্ৰীণ্ডবাৰ্গৰ প্ৰেমিকে নকয়, 'তোমাৰ ওচৰত যে হাৰ মানো, তাতেইতো মোৰ জয়।' আহত অহমিকাৰ বেদনাৰে সিক্ত হৈ তেওঁ মাথো আদিম হৈ উঠিব। 'দ্য স্পুক গ'ষ্ট চনেটা" আৰু "দ্য ড্ৰীম প্লে" নাটক দুখনৰ পাত্ৰ-পাত্ৰীয়ে যেন শূন্যতাৰ অন্ধ আবেগত খুন্দা খাইছে। সেই কাৰণে প্ৰয়োজন হৈছে অবাস্তৱ পটভূমি আৰু অশৰীৰী স্বপ্নৰ ৰূপক - জৰ্জ ষ্টেইনাৰে যাক এই বুলি কৈছে "These ghosts plays are shadows of drama." এইবোৰ হেনো তেওঁ হিন্দুধৰ্মৰ পৰা অনুপ্ৰাণিত হৈ লিখিছে। তেওঁৰ ডায়েৰী দ্ৰষ্টব্য। আনহাতেদি "মিছ জুলী" নাটকত ব্যাধি সন্ধানী সেই অন্তৰ্দৃষ্টিৰ কথাও মনত পৰে। লেডী জুলীয়ে তেওঁৰ দেউতাকৰ পৰিচাৰকক প্ৰলুব্ধ কৰিছে :

জিন : লেডী জুলী, তুমি পুৰুষ সকলক ঘৃণা কৰা, নহয়?

জুলী : কৰো, বেছিভাগ সময়তে। কিন্তু কেতিয়াবা কেতিয়াবা - দুৰ্বল মুহূৰ্তত — আঃ কিযে লাজ লগা কথা!

জিন : তুমি মোকো ঘৃণা কৰা?

জুলী : এইটো ভাষাৰে প্ৰকাশ কৰিব নোৱাৰো। বন্য পশুৰ দৰে মই তোমাক মাৰি পেলাবলৈ বিচাৰো।

জিন : যেনেকৈ পগলা কুকুৰক মানুহে মাৰে। তেনেকৈ নহয়?

জুলী : অ, ঠিক তেনেকৈ।

জিন : কিন্তু গুলী কৰাৰ কোনো অস্ত্ৰতো তোমাৰ হাতত এতিয়া নাই - কোনো কুকুৰো নাই। তেনেহ'লে আমি কি কৰিম?

জুলী : ভ্ৰমণ।

জিন : আৰু উভয়কে হায়ৰাণ কৰি মাৰি পেলাবা?

ইয়াৰ লগতে ইউৰিপিডিছৰ "হিপ্পোলাইটাছৰ" আকুল অভিযোগ তুলনা কৰিব পাৰিঃ

"O God, Why hast thou made this gleaning snare,
Woman, to do us on the happy earth?"

স্বভাববাদী নাটক হিচাবে সৰ্বপ্ৰথম সাৰ্থক সৃষ্টি (first naturalistic tragedy) 'মিছ জুলী' জোলাৰ দ্বাৰা অভিনন্দিত হৈছিল। কামাৰ্ত মুহূৰ্তত জুলীৰ দেউতাকৰ·পৰিচাৰকৰ ওচৰত অসতৰ্ক আত্মসমৰ্পণ আৰু অনুতাপত ৰাতিপুৱাৰ পূৰ্বেই আত্মহত্যা, এই কাহিনী স্ট্ৰীণ্ডবাৰ্গৰ জনা এটা সমসাময়িক ঘটনাক ভিত্তি কৰি লিখা। জুলী, "a product of heredity and environment." শেষ পৰ্য্যন্ত কিন্তু নাট্যকাৰৰ সহানুভূতিৰ পৰা বঞ্চিত হোৱা নাই।

"মিছ জুলী" নাটকৰ বলিষ্ঠ, বস্তুধৰ্মী প্লটৰ গ্ৰন্থনা দুটা সংকট সংঘাতৰ সমস্যাৰে লুতুৰি পুতুৰি - নৰ নাৰীৰ পৰস্পৰৰ আধিপত্যৰ দ্বন্দ্ব আৰু উচ্চ আৰু নিম্ন শ্ৰেণীৰ ভিতৰত মৰ্যাদাৰ দ্বন্দ্ব। জুলীয়ে পুৰুষক ক্ৰমান্বয়ে কামনা আৰু আবেগৰ আঁচোৰত বিক্ষুব্ধ কৰিব। উচ্চ শ্ৰেণী জাত প্ৰেমিকক বেত্ৰা ঘাতৰ নিষ্ঠুৰতাত তেওঁ উৎফুল্ল। কিন্তু যেতিয়া সেই অভিজাত প্ৰেমিকে বিদ্ৰোহ কৰিব, জুলীয়ে তেতিয়া নিম্ন শ্ৰেণীৰ পুৰুষৰ মাজত তেওঁ সঙ্গী বিচাৰি ঘূৰিব। স্ট্ৰীণ্ডবাৰ্গে লৰেন্সৰ নিচিনাকৈ বিশ্বাস কৰে যে দাম্পত্য জীৱনত এজনেই প্ৰভুত্ব কৰিব, যদিও পুৰুষ শক্তিৰ অপব্যৱহাৰ কৰিব - কিন্তু নাৰীৰ নহয়।'

যেনেকৈ জোলাই জীৱ-বিজ্ঞানীৰ বিশ্লেষণী মন এটাৰে মানুহৰ পশুবৃত্তিৰ উদঘাটনৰ দায়িত্বক লেখক শ্ৰেণীৰ স্বভাববাদী ধৰ্ম বুলি ঘোষণা কৰিছিল, স্ট্ৰীণ্ড বাৰ্গে তেনে কোনো আনুষ্ঠানিক ঘোষণা নকৰিও নাটকৰ পাতনিত তেওঁ স্বভাববাদী ৰচনা শৈলীৰ সমৰ্থনত যি কথা কৈছে, সেয়েই যথেষ্ট।

এই স্ব ভাববাদী ৰচনা শৈলীৰ মাধ্যমেৰে আধুনিক মানুহৰ অন্তৰ্জীৱন আৰু বৰ্হিজীৱন-কেন্দ্ৰিক নানা প্ৰতীকৰ উপস্থাপনো লক্ষণীয়। 'দ্য ড্ৰীম প্লে' ৰ কেইটামান সৰু সৰু প্ৰতীকী ব্যঞ্জনা স্মৰণীয় ঃ উকীলৰ গভীৰ ক'লা হাত, 'ফেয়াৰহেভন' যোৱাৰ পথত

প্ৰেমিক যুগলৰ 'ফাউলষ্টেশুৰ'ত বৈ যোৱা, কয়লা উঠোৱাৰ সময়ত মজদুৰৰ চিএৰ 'আমি নৰকত', আৰু 'কেচিনো'ৰ ধনীসকলৰ ঘোষণা "আমি ধনী" - এই আটাইবোৰেই সাঙ্কেতিক প্ৰয়োগত প্ৰকাশধৰ্মী।

স্ট্ৰীণ্ডবাৰ্গ সম্পৰ্কে অতীন্দ্ৰিয় নৈৰাশ্যবোধৰ অভিযোগ তোলা হয় ঃ পুৰুষজাতিৰ সমস্ত কাৰ্যকলাপ শূন্যগৰ্ভ, ফলশ্ৰুতিহীন, পাৰ্থিব জীৱনত কেৱল দুঃস্বপ্নৰ ভয়ঙ্কৰতা, কাৰণ মানৱজন্মৰ উৎস পাপজনিত স্বৰ্গচ্যুতি। নাৰীসুলভ নীতিৰ বিজয় প্ৰাপ্তি শুদ্ধ ধাৰণাৰ পতনভিত্তিক প্ৰজনন নীতিৰ মূলতো এই স্খলন। কিন্তু এই 'স্খলন' যে মানৱৰ জন্মৰ কাৰণ, সি শাৰীৰিকতাৰ পৰা মুক্তি বিচাৰিবই আৰু একমাত্ৰ যন্ত্ৰণাভোগৰ জৰিয়েই হব তাৰ শুদ্ধিকৰণ। তেনেহ'লে জানো এই যন্ত্ৰণাদহন শাস্তিৰ পৰা মুক্তিৰ কোনো উপায় নাই? পাপ, মোহ-বাতুলতাৰ পৰা আত্মাৰ কোনো পৰিত্ৰাণ নাই? স্ট্ৰীণ্ডবাৰ্গে বিশ্বাস আৰু ধৈৰ্য্যৰ কথা কৈছে ('স্পুক চনেট'ত যীশু যিখন নৰকলৈ নামি আহিল, সিতো পাৰ্থিব নৰকেই)। পুনৰ কৈছো তেওঁৰ চৰিত্ৰসমূহ তেওঁৰ পীড়িত আত্মাৰেই প্ৰতিচ্ছবি। সেই কাৰণে নাটক তেওঁৰ ওচৰত মূলতঃ জীৱনৰ নকল ছবি নহয়, ব্যক্তিমনৰ জন-দৰ্পণ। ৰঙ্গমঞ্চত এই মায়াময় প্ৰতীকী ছাঁয়া নাট্যৰ জীৱন্ত ছবিৰ উপস্থাপন সহজ কাম নহয়। সেই কাৰণে কও এইবোৰ শ্বেৰেড় (Charade) বা সাঁথৰ-নাট্য নহয়। আৰু এটা কথা। ইবছেনৰ নিচিনাকৈ স্ট্ৰীণ্ডবাৰ্গেও বিগত যুগৰ কিছুসংখ্যক নন্দন তাত্ত্বিকৰ লগত গভীৰ অত্মীয়তাবোধ অনুভৱ কৰিছিল যেনে, কনস্টেন্ট (এডলফ্), লেৰমনটম, গ্ৰিলপৰজাৰ ইত্যাদি। মনস্তত্ত্বক তেওঁ সূক্ষ্ম বিশ্লেষণৰ জটিলতাৰ পৰা মুক্ত কৰি আধুনিক উন্মুক্ত পোচাকেৰে সজ্জিত কৰিছে। নাটক অন্তমুৰ্খী হৈছে, কিন্তু বায়ৰণসুলভ নন্দন চৰ্চাৰ আনন্দতীৰ্থত প্ৰায়শ্চিত কৰা নাই। যেতিয়া 'দ্য ফাদাৰ' প্ৰকাশিত হল, ধাৰণা হ'ল ১৮৮৭ চনত বিংশ শতাব্দীৰ আধুনিক মনে কথা কৈছে।

আধুনিক নাটকত মনস্তাত্ত্বিক বিশ্লেষণ বিন্যাসৰ প্ৰথম আৰু প্ৰধান পথিকৃৎ হ'ল স্ট্ৰীণ্ডবাৰ্গ। মানুহৰ জীৱনত যে সচেতনৰ লগত ওচৰা-ওচৰিকৈ আছে অচেতন আৰু অৱচেতন - সেই বোধকে শিল্পায়িত কৰিলে নাটকত। ফিকচনেল সাহিত্যত দস্তয়েভস্কি, মেলভিল, কাফ্‌কাই যি নতুন ৰীতি-নীতি প্ৰচলন কৰিছে, নাটকৰ ক্ষেত্ৰত স্ট্ৰীণ্ডবাৰ্গ প্ৰায় সমভাবেই সেই গৌৰৱৰ অধিকাৰী।

১৯০৭ চনৰ পৰা ষ্টকহ'মৰ ইন্টিমেট থিয়েটাৰত অভিনয়ৰ বাবে তেওঁ কেইখনমান নাটক লিখিছিল। এইবোৰক তেওঁ 'চেম্বাৰ-প্লে' নামেৰে অভিহিত কৰে।

অসমৰ নাট্য মঞ্চত স্ট্ৰীণ্ডবাৰ্গে মুঠেই স্থান পোৱা নাই। এই কথা আগতেই উল্লেখ কৰি অহা হৈছে যে পৃথিৱীৰ প্ৰায় আটাইকেইজন এক্সপ্ৰেছনিস্ট নাট্যকাৰে প্ৰেৰণা সংগ্ৰহ কৰিছে স্ট্ৰীণ্ডবাৰ্গৰ 'ড্ৰীম প্লে' সমূহৰ পৰা। স্ট্ৰীণ্ডবাৰ্গৰ দ্বাৰা প্ৰভাৱিত কিছু সংখ্যক নাট্যকাৰ যেনে পিৰানদেল', এনুই, আয়নেস্কো আৰু অ'নিলে ইতিমধ্যেই যথেষ্ট সুখ্যাতি

অৰ্জন কৰিবলৈ সক্ষম হৈছে। অথচ এওঁলোকৰ পথ প্ৰদৰ্শক স্ট্ৰীণ্ডবাৰ্গ এতিয়াও লিটাৰেৰি স্নব সকলৰ মহলতেই নিৰ্বাসিত। বোধ হয় মনত ৰখা উচিত যে পুৰণি নিয়ম অনুসৰি ঘোৰাৰ স্থান সদায়েই গাড়ীৰ আগত, বিশেষকৈ সেই ঘোৰা যদি এতিয়াও যথেষ্ট শক্তিমান হয়। আমি অসমীয়া থিয়েটাৰৰ স্বাৰ্থত আশা কৰিম, প্ৰতিষ্ঠিত নাট্য সংগঠনসমূহ স্ট্ৰীণ্ডবাৰ্গৰ নাট প্ৰযোজনাত উৎসাহী হ'ব। সি যি কি নহওক স্ট্ৰীণ্ডবাৰ্গৰ 'দ্য ফাদাৰ' নামৰ নাটকখন পঙ্কজ ঠাকুৰে অসমীয়ালৈ অনুবাদ কৰি সাহসিকতাৰ পৰিচয় দিছে।

লিউইজি পিৰানদেল'ৰ নাট্য ৰীতি

প্ৰথম মহাযুদ্ধৰ পৰা মৃত্যু পৰ্য্যন্ত অৰ্থাৎ ১৯৩৬ চনলৈকে লিউইজি পিৰানদেল' ইটালীৰ সাহিত্য জগতত এজন বৰেণ্য ব্যক্তিস্বৰূপে স্বীকৃত আছিল। আজিও বিশ্বৰ নাট্যৰসিক মহলত তেওঁ এটা বিতৰ্কিত নাম।

১৮৬৭ খ্ৰীষ্টাব্দৰ ২৮ জুন তাৰিখে পিৰানদেল'ৰ চিচিলিৰ গিৰগিণ্টি গাঁৱত জন্ম হয়। ৰোমৰ বিশ্ববিদ্যালয়ত উচ্চ শিক্ষা সমাপ্ত কৰাৰ পিছত জাৰ্মানীৰ বন্ বিশ্ববিদ্যালয়ৰ পৰা ডক্টৰেট ডিগ্ৰী লাভ কৰে। ৰোমত শিক্ষকতাও কৰিছিল। জীৱনত যি গৰাকী নাৰীক সঙ্গিনী কৰি লবলৈ বিচাৰিছিল তেওঁৰ মন জয় কৰিব নোৱাৰিলে। মাক-দেউতাকৰ পছন্দ মতে ১৮৯৪ খ্ৰীষ্টাব্দত পৰ্তুলেনোই নামৰ এজনী ছোৱালী বিয়া কৰালে। কিন্তু চিনৰা পৰ্তুলেনোই স্বামীক সন্দেহ কৰাৰ ফলত এদিন উন্মাদ হৈ পৰিল। পিৰাণদেল'ই ধৈৰ্য্য নেহেৰুৱালে। পত্নীক পগলা ফাতেকলৈ নিনি নিজৰ লগত ৰাখি আমৰণ পৰ্য্যন্ত অসীম মমতাৰে পৰিচৰ্য্যা কৰিছিল। কিন্তু চিনৰা পৰ্তুলেনোৰ অসুস্থ অৱস্থাই স্বামী আৰু তিনিটা সন্তানৰ জীৱন বিষময় কৰি তুলিছিল। পিৰানদেল'ৰ সংসাৰ তেতিয়া অৰ্থাভাৱত ভাগি পৰিছিল। শিক্ষকতাৰ পৰানো কিমান ধন হাতলৈ আহে? প্ৰথম মহাযুদ্ধৰ আৰম্ভণিলৈকে ইটালীৰ পাঠক আৰু সমালোচক মহলে তেওঁক অগ্ৰাহ্য আৰু অৱহেলা কৰিছিল। চুটি গল্প আৰু উপন্যাসৰ বাবে প্ৰথমে স্বীকৃতি পালে দুজন বিদেশীৰ পৰা। ফৰাচীৰ বেঞ্জামিন ক্ৰেমিছ আৰু আইৰিছ জেমছ জয়েচে তেওঁৰ প্ৰতিভাৰ কথা বিশ্ববাসীক জনালে। কিন্তু ১৯২১ খ্ৰীষ্টাব্দত প্ৰকাশিত হ'ল বহু আলোচিত নাটক 'চিক্স কেৰেক্টাৰ্চ ইনচাৰ্চ অৱ এন অথৰ' (অসমীয়াত 'নাট্যকাৰৰ সন্ধানত ছটা চৰিত্ৰ')। সমগ্ৰ বিশ্বতে তেওঁৰ খ্যাতি বিয়পি পৰিল।

১৯৩৪ চনত পালে নবেল বঁটা। পিৰানদেল' যে কুৰি শতিকাৰ অন্যতম শ্ৰেষ্ঠ নাট্যকাৰ সেই বিষয়ে কাৰো সন্দেহ নাই। পিৰানদেল'ক লৈ আটাইতকৈ গৌৰৱ কৰিবলগীয়া কথা এই যে তেওঁৱেই প্ৰথমে নাটকত ৰোমাণ্টিক ভাবলুতাৰ সলনি মননশীলতাৰ প্ৰৱেশ ঘটায় আৰু মননশীল থিয়েটাৰৰ পথ নিৰ্দেশ কৰে। বহুতৰ পিছত

বছৰ পিৰানদেল'ই উন্মাদ স্ত্ৰীৰ লগত কটোৱাৰ পিছত স্ত্ৰীৰ যেতিয়া মৃত্যু হ'ল তেতিয়াও কিন্তু পিৰানদেল'ই দাম্পত্য কলহজনিত বেদনা অতিক্ৰম কৰিব পৰা নাছিল। সকলো সা-সম্পত্তি ল'ৰা-ছোৱালীৰ মাজত বিলাই দি জীৱনৰ শেষ বছৰ কেইটা ইউৰোপ, আমেৰিকাৰ বিভিন্ন নগৰত গৃহহাৰা ভ্ৰাম্যমান জীৱন কটোৱাৰ পিছত ১৯৩৬ চনত পিৰানদেল'ৰ মৃত্যু হয়।

বিংশ শতিকাৰ নাট্য আন্দোলনত পিৰানদেল'ৰ ভূমিকা অসামান্য। নতুন আঙ্গিক আৰু নতুন বিষয়বস্তুয়ে তেওঁৰ লিখনী উজ্জীৱিত কৰিছে। দাৰ্শনিক বিমূৰ্ত চিন্তা ভাৱনাক দৃশ্যমান বস্তুনিষ্ঠ নাটকীয় ৰূপ দিছে। ৰঙ্গমঞ্চত তেওঁ এনে এক দিগন্ত ৰেখাৰ লগত আমাক পৰিচয় কৰালে য'ত দৰ্শন আৰু মনোবিজ্ঞান একেকাৰ হৈ পৰিছে। বাস্তৱৰ প্ৰকৃতি কি আৰু মানুহৰ বেদনাৰ উৎসই বা কি এইবোৰ প্ৰশ্নৰ অনিশ্চয় আকুতিয়েই তেওঁৰ ৰচনাৰ বিষয়বস্তু। নিজৰ ৰচনা সম্বন্ধে তেওঁ এইদৰে কৈছে ঃ "When some one lives, he lives and does not watch himself. Well arrange things so that he does watch himself in the act of living, a prey to his passion, by placing a mirror before him .... In short, there will be some manifestation of pain. This manifestation of pain is my theatre. "

উনবিংশ শতিকাৰ সজাই পৰাই লিখা প্ৰচলিত নাটক আৰু নেচাৰেলিষ্টিক (প্ৰকৃতিবাদী) নাটকৰ সীমাবদ্ধতাৰ প্ৰতি সকলোৰে দৃষ্টি আকৰ্ষণ কৰিলে পিৰাণদেল'ই আৰু তাৰ সলনি যি দিলে সি হ'ল ইটালীৰ লোকে যাক কয় 'grotesco theatre' আৰু অন্য ঠাইত কোৱা হয় 'এক্সপ্ৰেছনিষ্টিক' বা প্ৰকাশধৰ্মী নাটক। নাম যিয়েই নহওক লাগিলে কিয়, পিৰানদেল'ৰ নাট্যকলাই আমাৰ দৃষ্টি নিবিষ্ট কৰিলে মনস্তাত্ত্বিক বাস্তৱতাৰ প্ৰতি যি সমাজৰ দৃষ্টিগ্ৰাহ্য স্বাভাৱিক ৰূপ আৰু কামৰ আঁৰত লুকাই থাকে। ভাৱাত প্ৰৱাহিত হ'ল স্বাভাৱিক স্বচ্ছতা আৰু পুৰণা ধাৰণাক কৰিলে আঘাত।

পিৰানদেল'ৰ মতে নাটক মনস্তত্ত্বৰ এটা শাখা, অকল সমাজতত্ত্বৰে নহয়। তেওঁৰ কথাত নাটক মনস্তত্ত্বতকৈও ডাঙৰ, কাৰণ নাটক মনস্তত্ত্বৰ নিচিনাকৈ ফ্ৰয়েড আৰু ইয়ুঙৰ মতামতৰ শিকলি ৰে বন্ধা নহয়, মনৰ অলিগলিত ইয়াৰ অবাধ বিচৰণ। নাট্যকাৰৰ একমাত্ৰ বাধ্যবাধকতা হ'ল তেওঁ যেন জীৱনৰ কোনো বিশেষ পৰিস্থিতিত প্ৰতিফলিত অন্তৰ্দৃষ্টিৰ প্ৰতি সজাগ হয়। সেইহে পিৰাণদেল'ৰ নাটকত দেখিবলৈ পোৱা যায় জীৱনৰ অস্বাভাৱিক পৰিস্থিতিক লৈ বিষণ্ণ কল্পনাৰ ৰোমন্থন।

গোটেই জীৱনত পিৰানদেল'ই প্ৰায় ত্ৰেয়াল্লিশ (৪৩) খন নাটক লিখে। মানুহ আচলতে যি আৰু সমাজৰ লগত খাপ-খুৱাই তেওঁ যি হব লাগিব —এই দুইৰ মাজৰ যি ব্যৱধান - তাৰ প্ৰতিয়েই আমাৰ দৃষ্টি আকৰ্ষণ কৰিলে। 'এজ ইউ ডিজায়াৰ মি' নাটকৰ যি বিষয় 'চিক্স কেৰেক্টাৰ্চ ইন চাৰ্চ অব এন অথৰ'বো একেই। উপন্যাস "দ্য লেট মেট্ৰিৱা

পেচকেল"ৰো একেই বক্তব্য।

'ৰাইট ইউ আৰ —ইফ ইউ থিঙ্ক' নাটকত দেখা যায় এক বাস্তৱবাদী জীৱনদৰ্শন - যিটো সাধাৰণতে দেখা গৈছে সিয়েই সত্য। (নহয়, ই তেওঁৰ কেৱল এটা কৌতুক মিশ্ৰিত প্ৰশ্ন?)

এজন কেৰাণী চাকৰিৰ খাতিৰত এখন মফঃস্বল এলেকালৈ যাবলগীয়া হ'ল। লগত দুগৰাকী মহিলা, শাহু আই আৰু পত্নী। প্ৰতিবেশীয়ে লক্ষ্য কৰে যে চিনৰ পোঁজাই শাহুয়েক আৰু পত্নীৰ মাজত কোনো ধৰণৰ মিলামিছা আৰু কথা বতৰা হ'বলৈ নিদিয়ে। তেওঁলোকে এদিন এই অদ্ভুত সম্পৰ্কৰ কৈফিয়ৎ দাবী কৰিলে। কেৰাণীজনে কৈফিয়ৎ দিলে যে তেওঁৰ শাহুয়েক উন্মাদ। শাহুয়েকে ভাবে যে কেৰাণীৰ বৰ্তমানৰ পত্নী তেওঁৰ ছোৱালী। আচলতে কেৰাণীৰ প্ৰথম পক্ষৰ স্ত্ৰী তেওঁৰ কন্যা আছিল যাৰ কোনো এক সময়ত ভূমিকম্পত মৃত্যু হয়। শাহুয়েকক সান্ত্বনাদায়ক এটা মিছাৰ মায়াৰে জীয়াই ৰাখিবলৈ বিচাৰে তেওঁ। ইয়াত কোনো অন্যায় নহয়। আনহাতেদি শাহুয়েকে ভাবে যে তেওঁৰ জোঁয়ায়েকেই উন্মাদ। কাৰণ তেওঁ ভাবি লৈছে যে তেওঁৰ প্ৰথম পক্ষৰ পত্নী মৃত। বৰ্তমানৰ পত্নীয়েই তেওঁৰ কন্যা। সি যি কি নহওঁক শাহুয়েকে তেওঁৰ ছোৱালীৰ লগত মিলা-মিছা নকৰিবলৈ ৰাজী হৈছে অকল জোঁৱায়েকক সুখী ৰখাৰ বাবে। কেৰাণীৰ স্ত্ৰীক প্ৰশ্ন কৰা হ'ল। তেওঁ ক'লে, "The truth is this that I am the daughter of Signore Frola and the second wife of Signore Ponza .... as for myself, I am nothing ..... I am whatever you choose to have me." অৰ্থাৎ যি দেখা যায়, যি ধাৰণা হয়, তাক সত্য বুলি ধৰি ললেই হ'ল। ইয়াত কোনো পক্ষৰেই কোনো ক্ষতি নাই।

'এজ ইউ ডিজায়াৰ মি' নাটকতো নায়িকা অসুস্থা। তেওঁ কোন —ইয়েই তেওঁৰ প্ৰশ্ন। কিন্তু তেওঁৰ নিজৰ সম্বন্ধে তেওঁৰ ধাৰণা যিয়েই নহওঁক কিয়, তেওঁৰ আগৰ স্বামীয়ে যাকে বিচাৰে তেৱেঁই নায়িকা, সেয়েই হব আৰু একো নেলাগে।

'হেনৰী দ্য ফোৰ্থ'ত আৰু এটা কঠিন সমস্যাৰ সংঘাত। ইয়াতো সেই পিৰানদেলীয় সমস্যা। নাট্যকাৰৰ ব্যক্তিগত জীৱনৰ ট্ৰেজেদীৰ লগত ইয়াৰ সম্পৰ্ক গভীৰ। 'উন্মাদ' শব্দটোৰ অৰ্থ কি? 'স্বাভাৱিক' মানুহেই জানো 'উন্মাদ' হয় অথবা বিশেষ কোনো বিকৃত মানসিকতাই উন্মাদনাৰ উৎস? এই নাটকত পাগল নায়কে বাৰ বছৰ ধৰি কল্পনা কৰিছে যে তেওঁ সম্ৰাট হেন্‌ৰী। যেতিয়া তেওঁক আৰু তেৰ বছৰৰ পিছত প্ৰথম দেখিলো, চুলিত কলপ, গালত ৰ'জ, তেতিয়া আমাৰ হাঁহি উঠে। কিন্তু যেতিয়া অলপ পিছতেই জানিব পাৰো যে বিগত তেৰটা বছৰ ধৰি তেওঁৰ এই ভঙ্গী কেৱল নিজকে পাহৰাৰ প্ৰয়াস —কিয়নো নিজকে পাহৰি থাকিব নোৱাৰিলে যে তেওঁ ৰাঢ় বাস্তৱৰ মুখামুখি হব লাগিব - তেতিয়া সি মনত পেলাই দিব যে জীৱনৰ শ্ৰেষ্ঠ বাৰটা বছৰ পাৰ হৈ গৈছে পাগলামিৰ মাজেদি —তেতিয়া আমাৰ সেই হাঁহি তিক্ত হৈ উঠিব। আমাৰ অন্তৰত

[illegible] জাগিল। নিজৰ প্ৰকৃত সত্তাৰ [illegible] দ্বন্দ্ব হলেই মানুহে এনে [illegible] বাধ্য হয়। যেন আত্মগোপন আৰু আত্ম[illegible] [illegible]ভাকু খেলা।

পিৰানদেল'ৰ নাটক "চিক্স কেৰেক্টাৰ্চ ইন চাৰ্চ অব এন অথৰ' (নাট্যকাৰৰ সন্ধানত ছটা চৰিত্ৰ) বিশ্বৰ নাট্য সাহিত্যত যেন হঠাৎ পোহৰৰ জিলিকনি। নাটকৰ উৎস এটা চুটি গল্প "দ্য ট্ৰেজেদী অব এ কেৰেক্টাৰ" য'ত "কেৰেক্টাৰে" অভিযোগ কৰিছে পিৰানদেল'ৰ ৰচিত এখন কিতাপত তাক দিয়া চৰিত্ৰটো সম্পৰ্কে।

এই নাটকৰ জগৎ অবাস্তবৰ পৰা বাস্তব পটভূমিকালৈ এনে অপূৰ্ব দক্ষতাৰে ৰূপান্তৰিত হৈছে যে ধাৰণা হয় কাল্পনিক চৰিত্ৰসমূহ যেন সিহঁতৰ কাষৰ বাস্তব চৰিত্ৰসমূহতকৈ বেছি সত্য—সঁচা মিছাৰ লীলাখেলাই বেছি জীৱন্ত— যেন এইবোৰ reality behind the reality ৰ প্ৰবক্তা। দৰ্শকে লক্ষ্য কৰিছে পৰিচালকে কেনেকৈ পিৰানদেল'ৰ এখন নাটকৰ আখৰা কৰিছে (পিৰানদেলে'ই যাক 'illusion of reality' বুলি কৈছে)। এই আখৰা কিন্তু প্ৰাণহীন, উদ্দীপনাহীন। এনেতে মঞ্চৰ পিছফালেদি হৰমুৰকৈ ছজন মানুহ সোমাই আহিল। তাৰ পিছত হতাশগ্ৰস্ত সেই মানুহ কেইজনে ঘোষণা কৰিলে যে তেওঁলোক সকলো নাট্যকাৰৰ পৰিত্যক্ত 'চৰিত্ৰ'। তেওঁলোকে পৰিচালকক অনুৰোধ কৰিলে তেওঁলোকৰ ওপৰত যেন অভিনয়ৰ দায়িত্ব দিয়া হয়। প্ৰথমে অনিচ্ছুক হলেও অৱশেষত বিৰক্তিৰ সৈতে পৰিচালকে অনুমতি দিলে। তেওঁলোকে প্ৰস্থান কৰি Senario তৈয়াৰ কৰিলে। পৰ্দা নপৰিলেও ইয়াতে প্ৰথম অঙ্কৰ সমাপ্তি।

চৰিত্ৰসমূহ গল্প তৈয়াৰ কৰি উভতি আহিল। যেতিয়া অভিনেতা সকলে নিজৰ নিজৰ ভূমিকা গ্ৰহণ কৰি তেওঁলোকৰ মনোভাৱ ব্যক্ত কৰিছিল, তেতিয়া সেই ছটা 'চৰিত্ৰ'ই সকলোবোৰ লক্ষ্য কৰিবলৈ লাগিল —প্ৰথমে স্বাভাৱিক ৰূপত, পিছত আশ্চৰ্য্য আৰু বিৰক্তিৰ ভাৱত। শেষত তেওঁলোকে প্ৰতিবাদ কৰাও দেখা যাব। পত্নী আৰু জীয়ৰীয়ে চিঞৰি উঠিব, 'of my nausea, of all the reasons, one cruler and viler than the other, that have made this of me, you want to make a sentimental, romautic concoction'. ছোৱালীয়ে মাকৰ ফাললৈ ঘূৰি কব, 'Shout ! Mother ! Shout as you shouted then !'

মাকে বেদনাভৰা কণ্ঠৰে কান্দি পেলাব। পৰিচালকে কব, 'ধুনীয়া! ইয়াতে পৰ্দা পৰিব পাৰে।' সেই সময়তে অন্যমনস্ক মঞ্চ কৰ্মীৰ হাতৰ পৰা ভুলতে পৰ্দা নামি আহিব। দ্বিতীয় বিৰতি। শেষ অঙ্কত দেখা পোৱা যাব 'চৰিত্ৰ'সমূহ উদ্যমহীনভাৱে সিহঁতৰ পৰিণতিৰ ফালে আগুৱাই যাব। পৰিচালকে সিহঁতৰ আৱশ্যকতা অনুভৱ কৰা নাই, সেইকাৰণে সিহঁতক আৰু বিচৰা নাই, সিহঁতৰ কাহিনীকো। গোটেই দিনটোৱেই ব্যৰ্থ হৈ গ'ল বুলি অনুশোচনা কৰে। শেষ অঙ্কৰ পৰ্দা পৰাৰ সময়ত পৰিচালকক দেখা যাব পুনৰ তেওঁ নিজৰ নাটকৰ আখৰাত ব্যস্ত হৈ পৰিছে। পিৰানদেল'ক প্ৰকৃতিবাদী নাট্যকাৰ

বুলি কোৱা হয়। প্ৰকৃতিবাদৰ ব্যাখ্যা কৰিবলৈ গৈ স্ট্ৰীণ্ডবাৰ্গে কৈছিল, 'মই ৰঙ্গমঞ্চত চিধা-চিধি চৰিত্ৰত বিশ্বাস নকৰো। মানৱ চৰিত্ৰ সম্পৰ্কে অন্যান্য লেখকসকলে যিবোৰ মন্তব্য কৰে —যেনে এই মানুহজন নিৰ্বোধ, সেই লোকজন বন্য, অমুক হিংসুক, সঙ্কীৰ্ণমনা ইত্যাদি —এইবোৰ মতামতৰ ওচৰ সীমালৈ যাবলৈ নিবিচাৰে প্ৰকৃতিবাদী নাট্যকাৰসকল। একমাত্ৰ প্ৰকৃতিবাদী সকলে জানে মানৱাত্মাৰ জটিল ৰহস্য। তেওঁলোকে জানে পাপ আৰু পুণ্য একেই ধাৰণাৰ ইপিঠি আৰু সিপিঠি মাত্ৰ। সেইহে তেওঁৰ চৰিত্ৰবোৰে মঞ্চত পোনপটীয়া আচৰণ নকৰিছিল আৰু তেওঁলোকৰ আচৰুৱা কথা বতৰা ব্যৱহাৰে দৰ্শক, পাঠকক এক অদ্ভুত পৰিবেশৰ মাজলৈ টানি লৈ গৈছিল।

প্ৰকৃতিবাদী আঙ্গিকৰ বহু সমস্যা এই নাটকত প্ৰতিফলিত। লেখকৰ সৃষ্ট চৰিত্ৰৰ লগত ৰঙ্গমঞ্চত অভিনয় কৰা বাস্তৱ ব্যক্তি বিশেষৰ সম্পৰ্ক ক'ত? সমালোচক ৰেমণ্ড ইউলিয়ামছে পিৰানদেল'ৰ নাটকৰ অকণমান অংশ উদ্ধৃত কৰি সমস্যাটোৰ প্ৰতি আমাৰ দৃষ্টি আকৰ্ষণ কৰিছে। চৰিত্ৰসমূহে তেওঁলোকৰ নিজৰ নিজৰ পৰিচয় আৰু পৰিস্থিতিৰ বৰ্ণনা দিয়াৰ পিছত, নাট্যগোষ্ঠীয়ে যেতিয়া সেই চৰিত্ৰবোৰৰ অভিনয়ৰ আখৰা দিছে তেতিয়া ঃ

দেউতা ঃ হয় ডাঙৰীয়া, বিশ্বাস কৰক, ইয়াৰ এনে এটা অদ্ভুত প্ৰভাৱ আছে যেতিয়া ....

মেনেজাৰ ঃ অদ্ভুত? অদ্ভুত কিয়? কোনখিনিত অদ্ভুত?

দেউতা ঃ নহয় ডাঙৰীয়া, মই আপোনাৰ পাত্ৰ-পাত্ৰীসকলক —এই ভদ্ৰলোক, এই ভদ্ৰমহিলা —এওলোকক প্ৰশংসা কৰো। কিন্তু এওলোকতো আমিবোৰ নহয় নিশ্চয়।..........

মেনেজাৰ ঃ গুলী মাৰক ডাঙৰীয়া, আপোনাৰ সত্ত্বা, আৰু আত্মা-চাত্মা কোন? আপুনি তেনেহ'লে ধৰি লৈছে এই অংশটোৰ আত্মা আপোনাৰ ভিতৰতে আছে? সেইবোৰ একো নাই।

দেউতা ঃ সেইটো কি, আমাৰ নিজৰ সত্ত্বা, নিজৰ আত্মা বুলি একো নাই?

মেনেজাৰ ঃ নাইতো। আপোনাৰ আত্মা বা যিয়েই নকওক কিয়, আটায়ে ইয়াতেই ৰূপ গ্ৰহণ কৰে। অভিনেতাই তাক শৰীৰ দান কৰে, কণ্ঠস্বৰ দিয়ে আৰু দিয়ে প্ৰকাশভঙ্গী .... অভিনেতাই এতিয়া আপোনাৰ ভূমিকা গ্ৰহণ কৰে। ইয়াতেই তাৰ শেষ পৰিণতি।

দেউতা ঃ বুজিলো। এতিয়া মই বুজি পাইছো —আমাৰ সৃষ্টিকৰ্তা, যি আমাক জীৱন্ত মানুহৰূপে পৰিকল্পনা কৰিছে, কিয় আমাক মঞ্চত থিয় কৰাবলৈ বিচৰা নাই। আপোনাৰ অভিনেতা সকলৰ বিৰুদ্ধে কিবা কোৱাৰ মোৰ ইচ্ছা নাই। সেইবোৰ একো নাই। কিন্তু যেতিয়াই ভাবো আমাৰ ভূমিকা কোনোবাই গ্ৰহণ কৰিব ....

তাৰ পিছত প্ৰশ্ন হ'ল বাস্তৱ অভিজ্ঞতাৰ সীমা কি হব, যাক এই ধৰণৰ নাটকৰ মাধ্যমেৰে দৰ্শকৰ মনত সঞ্চাৰিত কৰা যাব। আনপক্ষৰ ছোৱালীয়ে বিচাৰিছে নাটকীয় চৰম মুহূৰ্ত্ত তেওঁৰ সমস্যাক কেন্দ্ৰ কৰিয়েই ঘনীভূত হওক —বিশেষকৈ যি সময়ত তাইৰ বিপিতাই তাইক আলিঙ্গন কৰিবলৈ যাব। তাই কৈছে 'বেছ, তেনেহলে এই সকু ফ্ৰকটো মই দাঙি ধৰো।' কিন্তু মেনেজাৰে এই ধৰণে দৃশ্যটো কৰিবলৈ বিচৰা নাই: 'সত্যক এটা সীমাৰ ভিতৰতেই দেখুৱাব, তাতকৈ বেছি নহয়।' তেতিয়া আনপক্ষৰ জীয়ৰীয়ে মন্তব্য কৰিব: 'আপুনি তেনেহ'লে মোৰ তিক্ত অভিজ্ঞতাৰ জৰিয়তে এটা ৰোমাণ্টিক ভাবপ্ৰৱণ দৃশ্য দেখুৱাবলৈ বিচাৰে।'

অন্য এক উদাহৰণে এই 'illusion' আৰু 'reality' সমস্যাৰ আৰু পৰিস্ফুট কৰিব। সমস্যাটো স্বৰ ক্ষেপণৰ। যেতিয়া আনপক্ষৰ জীয়ৰীয়ে তাইৰ দালাল এজন লম্পট ব্যৱসায়ীৰ লগত কথা কৈছে তেতিয়া অভিনেতাসকলে কব: "জোৰে। "আৰু জোৰেৰে কওক না।' ছোৱালীজনীয়ে কব, "আৰু জোৰেৰে? আপোনালোকে কি কৈছে? ঢেটু ফালি এইবোৰ কথা জানো কোৱা যায়?"

এই ধৰণে নাটকৰ আঙ্গিক-কৌশলে জীৱন আৰু শিল্পৰ সেতুবন্ধনৰ ক্ষেত্ৰত এটা পৰীক্ষামূলক মাধ্যম হিচাপে কাম কৰিছে। নাট্যকাৰৰ পক্ষৰ পৰা বাস্তৱ সত্য (versimilitude) অন্বেষণৰ যি প্ৰচেষ্টা তাক বহুতো নাট্য সমালোচকে সৃজনীশক্তিৰ অভাবৰ পৰিপূৰক মুখা বুলি অভিহিত কৰিছে। শিল্পীয়ে নিৰ্বোধৰ নিচিনাকৈ 'versimilar' ৰ সন্ধান কৰে, —জীৱনৰ যেতিয়া 'full of infinite absurdities'। আমাৰ অধিকাংশ প্ৰতিবেশীৰ তুলনাত হেমলেট জানো বেছি ভাল, বাস্তৱানুগ আৰু কামৰ মানুহ নহয়? পিৰানদেল'ই কৈছে: 'লিখকৰ বুদ্ধি আৰু কল্পনাৰ পৰা যি চৰিত্ৰৰ জন্ম হ'ল, সি কিন্তু আৰু লিখকৰ শিকলিৰ বান্ধোনত বান্ধ খাই নৰল। বাস্তৱ পৃথিৱীত তাৰ স্বতন্ত্ৰ ব্যক্তিত্ব। পৰিস্থিতি আৰু পৰিবেশ অনুসাৰে সি এনে ধৰণে বদলি হৈ যাব পাৰে, এনে তাৎপৰ্য গ্ৰহণ কৰিব পাৰে যে লিখক নিজেই আশ্চৰ্য্য হৈ যায়।' এই স্বাতন্ত্ৰ্যৰ প্ৰতীক কাহিনীৰ মাজবাটত পৰিত্যক্ত ছটা 'চৰিত্ৰ'ৰ বিপৰ্য্যয়।

বুদ্ধিজীৱী দেউতাকে পুতেকক সুস্থ কৃষকৰ নিচিনাকৈ মানুহ হবৰ বাবে খেতি পথাৰলৈ পঠালে। ঘৰুৱা সহজ সৰল পত্নীক এৰি তেওঁ চেক্ৰেটাৰীৰ ফালে চকু দিলে। তিনিটা সন্তানৰ পিতৃ হ'ল। বহু বছৰৰ পিছত এখন অভিজাত পোছাকৰ দোকানত (য'ত অভিজাত পৰিয়ালৰ গ্ৰাহকও বিক্ৰী হয়) তেওঁক আলিঙ্গন কৰিলে এজনী বহুভোগ্যা তৰুণীয়ে। ইয়াকে দেখি সেই দোকানৰ কৰ্মচাৰী (তাঁইৰ মাক) চিঞৰি উঠিল, 'She is my child'! এই দৃশ্যৰ আবেগ বিহ্বলতা অসহ্য হৈ উঠে যেতিয়া আনপক্ষৰ জীয়ৰীয়ে আচল সত্য জনাৰ বাবে ব্যাকুল হৈ পৰিব, 'I went there, you see, and with fingers that faltered with shame and repugnance, I undid my dress, my corset'। মাকৰ

আৰ্ত্তনাদৰ লগে লগে পৰ্দা নামি আহিব। দেউতাকক ফিৰাই নিয়া হ'ল যদিও পূৰ্ব সম্পৰ্কত তেতিয়া জুই জ্বলি গৈছে। ঘৃণা, অনুতাপ আৰু বিদ্ৰোহৰ চিতাত তেওঁ জীৱন্ত দগ্ধ হ'বলৈ ধৰিলে। সকলো যন্ত্ৰণাৰ অন্ত পৰিল যেতিয়া চাৰি বছৰীয়া ছোৱালীজনীয়ে পুখুৰীত ডুবি মৰিল আৰু কিশোৰ ল'ৰাটোৱে দৃশ্যটো চাই চাই আত্মহত্যা কৰিলে। বহুতো সমালোচকে পিৰানদেল'ৰ নাটকৰ চৰিত্ৰসমূহ বিচিত্ৰ ছদ্মবেশেৰে লুকাই ৰখাৰ কৌশলক 'a tragic imprisoned soul' আখ্যা দিছে।

আলোচ্য নাটকখনৰ আৰু এটা নাম হ'ল 'A play yet to be written' কিন্তু আমি দেখিবলৈ পাওঁ যে নাট্যকাৰে কেৱল এটা মৰ্মান্তিক খণ্ড জীৱনকেই দাঙি ধৰিবলৈ সফল হৈছে তেনে নহয়। নাট্য শৈলীৰ এটা আলোক সন্ধানী প্ৰশ্নকো সকলোৰে সমুখত উপস্থিত কৰাব পাৰিছে।

পিৰানদেল'ৰ ৰসোত্তীৰ্ণ নাটকসমূহৰ বৈশিষ্ট্য প্ৰকৃতিবাদী এটা শান্ত মধুৰ ভূমিকাই ভয়ঙ্কৰ সংঘাতৰ পূৰ্বাভাস আনি দিব —ধুমুহাৰ আগমুহূৰ্ত্তৰ নিচিনাকৈ —আৰু তেতিয়াই দৰ্শকৰ যৌক্তিক মনক আঘাতগ্ৰস্ত কৰি জগাই তোলা হব। 'ইচ ইন হিজ ঔন ওৱে' (১৯২৪) নাটকৰ নাম উদাহৰণ স্বৰূপে লব পৰা যায়। শান্ত পৰিৱেশ। অতিথিসকলৰ আলোচ্য বিষয়, পৰিস্থিতি অনুসৰি মানুহে যদি তেওঁৰ মত সলনি কৰি থাকে, তেনেহ'লে মানুহৰ মত সত্য বুলি গ্ৰহণযোগ্য হবনে নহয়।

'দেলিয়া' নাটকত আমি আশ্চৰ্য্য হৈ দেখিবলৈ পাওঁ সম্পূৰ্ণভাৱে মুক্ত এগৰাকী অন্য নাৰীৰ ভূমিকা। প্ৰথম অঙ্কৰ পিছতে দৰ্শকে অকল আচল দেলিয়াৰ বিষয়ে আলোচনা কৰিব। তাৰ পিছত দৰ্শকৰ আসনৰ পৰা দুপিয়াই মঞ্চলৈ উঠি আহিব আৰু এগৰাকী 'আচল' দেলিয়া, আৰু তাই দেলিয়াৰ ভূমিকাৰ অভিনয়ত মগ্ন অভিনেত্ৰী গৰাকীক আঘাত কৰি যাব। দৰ্শকৰ যুক্তি জগৎ তেতিয়া ভাঙি পৰিছে। বিশৃঙ্খল অৱস্থাত তৃতীয় অঙ্ক অভিনীত নহব। আমি তেতিয়া সন্দেহ কৰিবলৈ আৰম্ভ কৰিছো —আমি নিজেই এই নাটকৰ অভিনেতা-অভিনেত্ৰী বুলি আৰু অন্য এক দলৰ দৰ্শকে আমাৰ অভিনয় চাই আছে বুলি। অৰ্থাৎ দৰ্শকৰ মন গহনত ছায়া ছবিৰ ভঙা গঢ়া প্ৰতি মুহূৰ্ত্ততে চলি থাকিব।

পিৰানদলে'ই ট্ৰেজেদীৰ পৰিকল্পনা কৰে, কিন্তু লিখি পেলায় 'কমেদী'। পিৰানদেল'ৰ আগৰ লিখা 'মে, বিষ্ট এণ্ড ভাৰচু' নামৰ নাটকখন, এখন 'ট্ৰেজে'দী', কিন্তু এইখন চিহ্নিত হৈছে 'কমেদী' বুলিহে।

নাটকখনৰ কাহিনীটো সাধাৰণ, কিন্তু ইয়াত নাট্যকাৰৰ জীৱন দৰ্শনৰ বহুখিনি অংশ প্ৰতিবিম্বিত হৈছে। অন্তঃসত্ত্বা কুমাৰী ষোড়শীয়ে অপৰিচিত নাবিকক বিয়া কৰি দেখিলে স্বামী তাইৰ প্ৰতি উদাসীন। কেনেকৈ তেওঁক তাই এৰাতিৰ বাবে শয্যাসঙ্গী হ'বলৈ বাধ্য কৰালে তাৰেই কাহিনী। মানুহৰ পাশৱিক দিশটো ঢাকিবলৈ প্ৰয়োজন হ'ল মানুহৰেই

পাশৱিকতা। তেওঁৰ অবৈধ প্ৰেৰণাক হেঁচা দিবলৈ প্ৰয়োজন হ'ল তেওঁৰেই নৈতিক আৱৰণ।

পিৰানদেল'ৰ নাটকত মানুহৰ এই দুৰ্বলতাৰ অসহায় যন্ত্ৰণা, জয় পৰাজয়ৰ হাঁহি কান্দোনত ব্যঞ্জনাময়। আমি আঘাত পাও কিন্তু আগ্ৰহী হও জীৱনৰ ৰহস্যসন্ধানত। এই বিষয়ত তেওঁৰ বক্তব্য, "সাধাৰণতে শিল্পকৰ্মত, চিন্তাভাৱনা যেন অনুভূতিৰ আধাৰ। প্ৰায় আয়নাৰ দৰে, য'ত দেখো অনুভূতিৰ আধাৰ। প্ৰায় আয়নাৰ দৰে, য'ত দেখো অনুভূতিৰ আত্মদৰ্শন। এইধৰণে কোৱা যায়, কৌতুকৰ পৰিকল্পনাত চিন্তা ভাবনা সেই আয়না যি বৰফৰ পানীত ভিজা, য'ত অনুভূতিৰ শিখা অকল স্ব-অবলোকনত দীপ্তিময়, চিন্তাভাবনাই য'ত নিজকে সম্পূৰ্ণ ৰূপে বিলোপ কৰি দিয়ে।"

বৰ্ত্তমান প্ৰবন্ধৰ আৰম্ভণিতেই উল্লেখ কৰা হৈছে যে 'পিৰানদেল' এটা বিতৰ্কিত নাম। এই সম্বন্ধে বিভিন্নজনৰ বিভিন্ন মত। কোনোৰ মতে তেওঁ 'tiresome idea' বা ক্লান্তিকৰ ভাব কল্পনাৰ লিখক। অবশ্যে ইয়াৰ মূলতে হৈছে সেই 'mix-up of illusion and reality' বা বাস্তৱতা আৰু মায়া বিভ্ৰমৰ খেলা। সমস্যাটো আৰু সহজ ভাষাত ক'বলৈ হ'লে আৰু এজন সমালোচকৰ ভাষাত 'always the same idea'— অৰ্থাৎ ঘূৰি পকি সেই একেই ভাৱৰ খেলা। পিৰানদেল'ই নিজেই কৈছে 'Oh, Diomio, ma questo girar sempre sullo stesso pernio!' অৰ্থাৎ হায় ঈশ্বৰ, এই একেই তাঁৰত বাৰে বাৰে ঝংকাৰ।

পিৰানদেল'ৰ পক্ষত এই সকলোবোৰ অভিযোগৰ বিপক্ষে যুক্তিৰ অৱতাৰণা কৰিবলৈ হ'লে তেওঁৰ লাওলা (Liola) নাটকখন বিচাৰ কৰি চোৱাটো আৱশ্যক। চিচিলিৰ সুন্দৰ পৰিবেশত যৱনিকা উত্তোলন। চাৰিওফালে আনন্দৰ উল্লাস, স্বপ্নৰ দৰে লাৱণ্যৰ ধুমুহা। এই স্বপ্ন আনন্দমুখৰ পটভূমিত মেটাৰলিঙ্কীয় ৰহস্যময় কুঁৱলী (mystic mist) বা কেল্টিক গধূলিৰ ৰূপকথাৰ মোহ নাই। এই সৌন্দৰ্য্য বাস্তৱভিত্তিক, আফ্ৰিকান সূৰ্য্যৰ পোহৰত চিচিলিৰ সৰু সৰু পাহাৰবোৰেদি যেন সোণালী ৰং গলি পৰিছে। মিতাই দুখন নাঁৱত ভৰি দি জীৱন সাগৰত পাৰী দিছে —তাইৰ স্বামী চিমন আৰু প্ৰেমিক লাওলা। তুজ্জা আনহাতেদি লাওলাৰ প্ৰতি আসক্ত। মিতাৰ ওপৰত প্ৰতিশোধ লবলৈ যি কোনো পন্থা গ্ৰহণৰ বাবে প্ৰস্তুত। তাই এই উদ্দেশ্যৰে নিজ গৰ্ভত লাওলাৰ ঔৰসজাত সন্তান ধাৰণ কৰিলে। আনহাতেদি চল চাতুৰীৰে চিমনক সৈমান কৰালে যে সন্তানটো যেন চিমনৰেই। চিমন এই প্ৰস্তাৱত ৰাজী হৈ গ'ল, কাৰণ এই পৰ্য্যন্ত সি কোনো উত্তৰাধিকাৰী সৃষ্টি কৰিবলৈ সক্ষম হোৱা নাই। এতিয়া মিতাৰ দম্ভালি আৰু নচলিব। তুজ্জা এতিয়া চিমনৰ সংসাৰৰ মূৰব্বী।

কিন্তু এই ষড়যন্ত্ৰত বাধা হ'ল লাওলা নিজে। সি কোনো ধৰণৰ অত্যাচাৰ কৰিবলৈ ৰাজী নহব। যেতিয়া ষড়যন্ত্ৰকাৰী সকলে তাক অগ্ৰাহ্য কৰিবলৈ উদ্যত হ'ল, লাওলাই

স্থিৰ কৰিলে যে মিতাকো সন্তান সম্ভৱা কৰি তাইৰ কৰ্তৃত্ব ফিৰাই আনিব। কাৰণ চিমনে এতিয়া তুজ্জাৰ সন্তানক অস্বীকাৰ কৰিব আৰু মিতাৰ সন্তানক আদৰি লব।

এইদৰেই কাহিনীভাগৰ গতি সলনি হ'ব যেতিয়া মিতাক লাওলাই প্ৰলুব্ধ কৰিব। মিতাই চিমনৰ প্ৰতি বিশ্বাসঘাতকতা কৰাৰ সময়ত সি একেই ভাষা ব্যৱহাৰ কৰিব। কব সি এই অন্যায়ৰ যন্ত্ৰ হিচাপে ব্যৱহৃত হোৱাটো নিবিচাৰে আৰু মিতাৰ বিনষ্টিৰ কাৰণ হবও নোখোজে। মনত ৰাখিব লাগিব যে এই পৰিণামত বিপৰীত কিবা সংঘটিত হ'লে, আলোচ্য নাটকৰ শেষাঙ্ক কমেদী হব পাৰিলেহেঁতেন। লাওলা প্ৰথমৰ ফালে আনন্দময় যৌৱন উপভোগৰ প্ৰতীক, শেষৰ ফালে সি পিৰানদেলীয় চৰিত্ৰ। সেই কাৰণে এই নাটকৰ পৰা 'tiresome ideas' ক একেবাৰে বাদ নিদিলেও, নাট্যকাৰৰ idea ক বুজাত অসুবিধা নাই। অৱশ্যে এই নাটকতো আছে পিৰানদেলীয় সেই কৌশল — আপাত সাদৃশ্যতকৈ বাস্তৱ বেছি বাস্তৱ নহয় reality is not more real than appearance— ইয়াৰ উপৰিও আছে আপাত সাদৃশ্য আৰু বাস্তৱ বাহ্য সাদৃশ্য যাক কোৱা হয় 'true hallucination' বা মায়াসত্য।

পিৰানদেল্লোৰ উদ্দেশ্য মানুহৰ অন্তৰত যি বৈপৰীত্য আছে তাক দেখুৱাই দিয়া। যন্ত্ৰণাত মানুহে পাগলৰ নিচিনাকৈ হাঁহিব আৰু ব্যঙ্গ আৰু কৰুণাৰ দ্বৈত-আবেগত অনুভূত হব মানুহৰ দুৰ্দ্দশাৰ ট্ৰেজিক প্ৰতিৰূপ। পিৰানদেল'ই বিচাৰে হাঁহি কান্দোন দুয়ো জীৱন যন্ত্ৰণাৰ প্ৰতীক হওক। 'ইচ ইন হিজ ঔন্ ওৱে' নাটকৰ এটা চৰিত্ৰই যেন নাট্যকাৰৰ প্ৰতিনিধি হৈ কৈছে ঃ "That's my way of laughing and my laughter hurts me more than any one else."। এয়ে সেই পিৰানদেল'ৰ বহু আলোচিত 'Humourism'।

এই কথা প্ৰায়েই শুনা যায় যে পিৰানদেল'ও পৰম নৈৰাশ্যবাদী 'এবছাৰ্ড' নাটকৰ ঋত্বিক। এই কথা ঠিক যে পিৰানদেল'ৰ নাটকৰ লগত এবছাৰ্ড নাটকৰ অলপ মিল আছে। কিন্তু স্থিৰ চিত্তৰ পাঠকে পিৰানদেল'ৰ লগত এবছাৰ্ড নাটকৰ মৌলিক বৈসাদৃশ্য ধৰিব পাৰিব। পিৰনদেল'য়ো তেওঁৰ নাটকত জীৱনৰ ৰহস্য বুজিবলৈ চেষ্টা কৰিছে, মানৱ মনৰ অতল গভীৰতাক তোলপাৰ কৰি বেদনাৰ কাৰণ বিচাৰি ফুৰিছে। তেওঁৰ নাটকত বহুদিশৰ পৰা বহুভাৱে একেই প্ৰশ্ন বাৰে বাৰে উচ্চাৰিত হৈছে ঃ কিয় দুঃখ? কিহৰ যন্ত্ৰণা? সত্য কি? শুভ কাক কয়? জীৱনৰ ঘন ঘোৰ অন্ধকাৰক পিৰানদেল'ই বাৰে বাৰে ভাঙিবলৈ চেষ্টা কৰিছে। হয়তো কোনো সমাধানৰ ইঙ্গিত তেওঁৰ নাটকত নাই, কিন্তু অবিৰাম প্ৰশ্ন কৰি গৈছে তেওঁ। জীৱনৰ ৰহস্য লৈ প্ৰশ্ন কৰা, উত্তৰৰ অভাৱত অনিশ্চিত বোধ কৰা এক কথা আৰু জীৱনক অসাৰ অৰ্থহীন আখ্যা দিয়া আৰু এক কথা। এক কথাত [illegible] এবচাৰ্ড নাটকৰ জগৎ বেদনাত [illegible] জীৱনৰ অস্তিত্বৰেই [illegible]

পিৰানদেল'ই মৃত্যুৰ এবছৰৰ পূৰ্বে এজন বন্ধুলৈ লিখা চিঠিত নিজৰ সম্পৰ্কে কিছু কথা লিখি থৈ গৈছে। তাৰে দুটামান শাৰী তলত উদ্ধৃত কৰি এই প্ৰবন্ধৰ সামৰণি মাৰিলো। পিৰানদেল'ই লিখিছিল ঃ 'মই নিজকে নেজানো অথচ এইসকল সমালোচকে মোৰ বিষয়ে আদ্যোপান্ত জানি বহি আছে। মই আনৰ পছন্দৰে নচলো, নিজ বাস্তাৰে খোজ কাঢ়ি যাও, সেইকাৰণে বোধহয় তেওঁলোকে মোক ভ্ৰান্ত বুলি কয়। মই এওঁলোকৰ সমালোচনালৈ কৰ্ণপাত নকৰো, সেই কাৰণে বোধহয় এওঁলোকে মোক অহঙ্কাৰী বুলি কয়। মোৰ ওচৰত এইবোৰৰ কোনো মূল্য নাই। মই মাত্ৰ বিচাৰিছো মানুহ হিচাবে মানুহক অলপ কৰলৈ। সেয়ে কোনো উচ্চকাঙ্খাৰ বশৱৰ্ত্তী হৈ নহয়, জন্মিছো এই ঘটনাৰ বাবেই মাথোন। তথাপি কও, জীৱনে মোক খুউব বেছি যন্ত্ৰণা দিছে, তথাপি জীৱন কি সুন্দৰ!'

পিৰানদেলো'ৰ লেখনীৰ দ্বাৰা আমাৰ শিল্পী অভিনেতা সকল অনুপ্ৰাণিত হৈ ডম্বৰু দাস আৰু তছন্দুক ইউচুফে পিৰানদেলোৰ বিখ্যাত নাটক 'চিক্স কেৰেক্টাৰ্চ ইন চাৰ্চ অব এন অথৰ' নামৰ বিখ্যাত নাটকখন 'নাট্যকাৰৰ সন্ধানত ছটা চৰিত্ৰ' নামাকৰণেৰে অসমীয়ালৈ অনুবাদ কৰে।

টি.এছ্. এলিয়টৰ কাব্য-নাট্য প্ৰতিভা

কাব্য নাটক, গদ্য নাটক, কাব্যিক গদ্য নাটক, নাট্য কাব্য, দৃশ্য কাব্য আদি নানা নাট্য বিভাজনে সাধাৰণ পাঠকক বিভ্ৰান্ত কৰাৰ আশংকা নাই বুলি একে আষাৰে কোবা টান। এলিয়টে নিজে কাব্য নাট্য আৰু গদ্য নাটৰ মাজত কোনো ভেদা-ভেদ ৰাখিবলৈ বিচৰা নাছিল। এলিয়টে কাব্য-নাটৰ সমৰ্থনত বহুতো চিন্তা-উদ্ৰেককাৰী প্ৰবন্ধ লিখিছিল, তাৰ ভিতৰত "দি পচিবিলিটি অব এ পয়েটিক ড্ৰামা" (১৯২০), 'দি নিড ফৰ পয়েটিক ড্ৰামা' (১৯২৮), 'এইম্‌চ্ অব পয়েটিক ড্ৰামা' (১৯২৮), 'পয়েট্ৰি এণ্ড ড্ৰামা' (১৯৫০), আৰু 'দি থ্ৰি ভয়েচেচ্ অব পয়েট্ৰি' (১৯৫৩) বিশেষভাৱে উল্লেখযোগ্য।

এই প্ৰসঙ্গত এলিয়টে কাব্যৰ ত্ৰিকণ্ঠৰ (three voices of Poetry) যি ব্যাখ্যা কৰিছে তাক উদ্ধৃত কৰা বোধহয় অসঙ্গত নহয় ঃ

" I shall explain at once what I mean by " Three Voices". The first is the voice of the poet talking to himself–or to nobody. The second is the voice of the poet addressing an audince, whether large or small. The third is the voice of the poet when he attempts to create dramatic character speaking in verse, when he is saying, not what he would say in his own person, but only what be can say within the limits of one imaginary character addressing another imaginary character."

প্ৰসঙ্গতঃ এই কথা উল্লেখ কৰিব পাৰি যে ইংলেণ্ডৰ টি.এছ্. এলিয়ট, ফ্ৰাই, অডেন, আয়াৰলেণ্ডৰ ইটচ্, চীঞ্জ, কেচি, স্পেইনৰ লৰকা, ফ্ৰান্সৰ ককতো, ক্লোদেল, আমেৰিকাৰ মেকলিচ, ফেমিংচ, পাউণ্ড, ষ্টিভেন্স আদিয়ে কাব্য নাট্য আৰু নাট্য-কাব্যক সুদৃঢ় ভেটিত প্ৰতিষ্ঠা কৰিছে। ইটচ্‌ৰ দৰেই এলিয়ট গীতি কবি আৰু নাট্যকাৰ, তথাপি ইটচে 'ডেৰড্ৰে' আৰু 'দি কাউন্টেচ অব কেথলীন'ত যি পৰা নাই, এলিয়টে তাক কৰিব পাৰিছে। উনৈশ শতিকাৰ প্ৰথমভাগৰ মঞ্চ প্ৰথাৰ জাকজমকতা, ভাষা, সংলাপ আৰু সংগীতৰ বহুলতা পৰিহাৰ কৰি তেওঁ কাব্য শৈলীকে যুগ চিন্তাৰ উপযোগী মাধ্যম হিচাপে গঢ়ি

তুলিলে। সেইকাৰণে এলিয়টৰ নাটক সম্বন্ধে ইংৰাজী আৰু অন্যান্য ইউৰোপীয় ভাষাত অনেক বিদগ্ধ আলোচনা হৈছে, হৈ আছে আৰু হব।

এলিয়টৰ প্ৰথম নাটক, "চুইনী এগনিচ্‌টিছ" দক্ষিণ সমুদ্ৰ তীৰবৰ্ত্তী 'কুম্ভীৰ' দ্বীপৰ ৰোমাঞ্চকৰ ঘটনাৰ ওপৰত ভিত্তি কৰি লিখা ব্যঙ্গ কৌতুকৰ নক্সা। ইয়াত যৌন কামনা আৰু নৰমাংস ভক্ষণ প্ৰথাৰ একাত্মীকৰণ হৈছে। 'জেঝ' (Jazz) সংগীতৰ মত্ততা, বন্য টম্‌টম্‌ৰ তাল আৰু অবাধ যৌন-চাৰিতা যদি আধুনিক জীৱন হয় তেনেহ'লে কি অকল জন্ম, মৈথুন আৰু মৃত্যু ('birth and copulation and death') - এই তিনিওক লৈয়েই অস্তিত্বৰ পৰিধি? প্ৰবক্তা চুইনীৰ শেষ কথা কেইটা ভাবপ্ৰৱণ অৰ্ধমত্ততাত যৌনহত্যাৰ স্বীকাৰোক্তি ঃ

I knew a man once did a girl in
Any man might do a girl in
Any man has, needs to, wants to
Once in a life time, do a girl in (II)

নাটকীয় দুঃস্বপ্নৰ ভয়াবহতাত শেষ দৃশ্যৰ কোৰাছো তাৎপৰ্য্যপূৰ্ণ ঃ

'And you wait for a knock
and the turning of a lock
For you know the hangman's
waiting for you'

দুই খণ্ডৰ সংযোজন আৰু আধুনিক কথা ভাষা আৰু জেঝ ছন্দৰ সমন্বয়ত ৰচিত এই নাটকখন বিস্ফোৰক পদাৰ্থৰে ভৰপূৰ। (চুইনী এগনিচ্‌টিছ'ত ইচকাইলাছ আৰু 'চেন্টজন অব দি ক্ৰশ'ৰ পৰা দিয়া উদ্ধৃতি তাৎপৰ্য্যপূৰ্ণ।) 'দি ফেমিলী ৰিইউনিয়ন' এই একেই ধাৰাতে ৰচিত কাব্য নাটক। হেৰী তেওঁৰ পৈত্ৰিক ঘৰ 'উইচউড'লৈ উভতি আহিল। তেওঁ স্নায়ুবিকাৰত ভুগিছে — কাৰণ তেওঁৰ স্ত্ৰীক হত্যা কৰা বুলি ধাৰণা কৰি লৈছে। জাহাজৰ পৰা পৰি গৈছে তেওঁৰ পত্নী? তেওঁ যে সঁচা-সচিকৈ হত্যাকাৰী সেই কথা প্ৰমাণিত হোৱা নাই, এইক্ষেত্ৰত সেই প্ৰশ্ন অবান্তৰো। তেওঁৰ মানসিক দ্বন্দ্বই এই ক্ষেত্ৰত প্ৰধান বিবেচ্য। এই ক্ষেত্ৰত বায়ৰণৰ "মেন ফ্ৰেড" নাটকৰ কথা উল্লেখ কৰিব পাৰি। অৱশ্যকীয় উপাদান সমূহ, যেনে ধৰক পাপ কলঙ্কিত অতীত, ৰহস্যময় কাৰ্য্যকলাপ, অপৰাধ, প্ৰেতাত্মাই বিচৰণ কৰা মহল, ভগ্নস্তুপ ইত্যাদি সকলোৱেই আছে। হেৰীৰ যন্ত্ৰণা অকল বিবেক দংশনেই নহয়। তেওঁ জানে দুষিত জগত কোনে আক্ৰমণ কৰিছে। যিমানেই তেওঁ ঘৰৰ কাষ চাপি আহে তিমানেই 'a smell from another world'। আমি দেখিবলৈ পাওঁ হেৰীয়ে কেনেকৈ প্ৰেত আৰু পংকিলতাৰ ভয়াবহতা পৰিপূৰ্ণভাৱে অনুভৱ কৰি তাৰ কাৰ্য্যকাৰণ বিশ্লেষণ কৰিব আৰু অৱশেষত 'I must follow the bright angels'ৰ সিদ্ধান্ত লব।

'ফেমিলি ৰিইউনিয়ন'ত কাব্য ৰীতি উদ্ভাবনত এলিয়ট সফল হৈছিল। কিন্তু তেওঁ কাহিনী বিন্যাসত তিমান সফল হব নোবাৰিলে। চৰিত্ৰ কিছুমানক কোৰাছ ৰূপে ব্যবহাৰ কৰাৰ ফলত এই নাটকত ধাৰাবাহিকতা ৰক্ষা কৰাটো টান হৈ পৰিছিল। গ্ৰীক আখ্যানৰ সৈতে এই নাটকৰ কাহিনীৰ সুষম সমন্বয় ঘটোৱাত নাট্যকাৰ ব্যৰ্থ হৈছে বুলিয়েই কব লাগিব। কিছুমান ঠাইত সংলাপ বেছি কাব্যিক হৈ পৰাত নাটকীয় কাৰ্য্যকলাপত ব্যাঘাত জন্মিছে যাৰ ফলত নাটকৰ গতি মন্থৰ হৈ পৰিছে।

মনত ৰাখিব লাগিব এলিয়টৰ দুটা মতৰ দুটা পথ —এটা মানৱিক আৰু আনটো ধৰ্মীয়। ইতিপূৰ্বে 'ওৱেষ্ট লেণ্ড' কবিতাত অতীত যুগৰ শক্তি আৰু সৌন্দৰ্য্যৰ আৰু অন্যহাতেদি আধুনিক জীৱনৰ ভ্ৰষ্টাচাৰক একেটা সূত্ৰতে গ্ৰথিত কৰি তেওঁ ভাব আৰু ভাষা প্ৰকৰণৰ বিচিত্ৰ প্ৰয়োগত সফল হৈছে। পুনৰ "দি ফেমিলী ৰিইউনিয়নৰ" মাজতো আছে আধ্যাত্মিক চিন্তা ধাৰাৰ সংকেত যি পাপ আৰু প্ৰায়শ্চিত সম্পৰ্কীয় কেন্দ্ৰীয় বিষয়ত এক অৰ্থবহ, পৰিপূৰ্ণতা দান কৰিছে। 'হটবাথ', 'গেছ ফায়াৰ', 'ডেকচেয়াৰ', 'ককটেল' ইত্যাদি শব্দৰ ব্যৱহাৰত আধুনিক পৰিবেশ পৰিস্ফুট হৈ উঠিছে। নাট্য কাব্যৰ পদ্যময়তা অৱশ্যে নাটকৰ দুৰ্বল অংশ বুলি সমালোচনাৰ বিষয় হৈছে।

'দি ফেমিলী ৰিইউনিয়ন'ৰ আগেয়ে তেওঁ 'দি ৰক' আৰু 'মাৰ্ডাৰ ইন দি কেথেড্ৰেল' লিখে। এই দুখন নাটক বিষয়বস্তুৰ ফালৰ পৰা সনাতনী। 'ডি ৰক' আধুনিক সমাজ আৰু গীৰ্জা অনুষ্ঠান বিষয়ক বৰ্ণাঢ্য গীতি নাট্য। কোৰাছৰ মুখেদি উচ্ছ্বাসত আৰু কাব্যৰ আৰত লুকাই থকা সতৰ্ক বাণীটো স্পষ্ট ঃ আমাৰ ভদ্ৰ আভিজাত্যৰ আঁৰত লুকাই আছে 'কুকুৰৰ দংশন আৰু 'মেকুৰীৰ আঁচোৰ'।

১৯৩৫ চনৰ আটাইতকৈ ডাঙৰ সাহিত্যিক ঘটনা হৈছে 'মাৰ্ডাৰ ইন দি কেথেড্ৰেল'ৰ প্ৰকাশ। এইখন কেন্টাৰবেৰীৰ কেথেড্ৰেলৰ উৎসৱ উপলক্ষে লিখা। ইয়াত কোনো নান্দনিক ঐতিহাসিক ৰঙৰ খেলা নাই। মধ্যযুগীয় এটা ধৰ্মীয় ঘটনাৰ মাধ্যমেৰে আধুনিক যুগ চিন্তক এলিয়েটে ব্যাখ্যা কৰিছে। মূলতঃ নাটকখন একপ্ৰকাৰ খ্ৰীষ্টিয় ধৰ্মতাত্ত্বিক প্ৰাৰ্থনা অনুষ্ঠানৰ দৰে, যাতে দৰ্শক, শ্ৰোতা আৰু পাঠকে জ্ঞাত বা অজ্ঞাতসাৰে অংশ গ্ৰহণ কৰিব পাৰে।

এই নাটকত কেন্টাৰবেৰীৰ আৰ্কবিশ্বপ থমাছ বেকেট আৰু ৰজা দ্বিতীয় হেনৰীৰ মতানৈক্য আৰু তাৰ পৰিণাম হিচাপে থমাছ বেকেটক হত্যা কৰা ঘটনাৰ মাজেৰে এলিয়েটে বৰ্ত্তমান যুগৰ এটা ডাঙৰ সমস্যা —ধৰ্ম আৰু শাসন ব্যৱস্থাৰ সংঘাত ফুটাই তুলিবলৈ চেষ্টা কৰিছে। সাত বছৰ কাল নিৰ্বাসনত কটোৱাৰ পিছত বেকেট পুনৰ ইংলণ্ডলৈ ঘূৰি আহিল যদিও ৰজাৰ লগত তেওঁ মিলাপ্ৰীতিৰে থকাটো অসম্ভৱ হৈ উঠিল। এই সংঘৰ্ষেই নাটকৰ মূল উপজীব্য আৰু তাৰ পৰাই নাটকৰ কাহিনী আৰম্ভ হৈছে। কাহিনীৰ সম্বল

বুৰঞ্জীৰ পৰা ললেও দৰাচলতে "মাৰ্ডাৰ ইন দি কেথেড্ৰেল" এখন আত্মবিশ্লেষণ আৰু আত্মজীৱনীমূলক নাটকহে।

এই নাটকত আৰ্কবিশ্বপ বেকেটে পোনপটীয়াকৈ দৰ্শকক উদ্দেশ্য কৰি ধৰ্মোপদেশ জ্ঞাপন কৰিব। চাৰিজন নাইট দৰ্শকৰ বিশ্বাসভাজন হৈ তেওঁলোককেই অভিনয়ৰ অংশীদাৰ কৰি লব। এই নাটকত যেন নতুনকৈ টমাচ বেকেটৰ মৃত্যু পুনঃবৰ্ণিত হৈছে। মহান আত্মবলিদানৰ (martyrdorm) মূলত শ্বহীদৰ প্ৰাণতকৈও ঈশ্বৰৰ ইচ্ছাশক্তিৰ (will power) ওচৰত সংকল্পৰ (will) বিসৰ্জনেই বেছি মূল্যবান। সেইকাৰণে বহুতো কাব্য প্ৰেমীৰ মতে আলোচ্য নাটখনৰ দ্বাৰা এই যুগত হেমলেটৰ আবেদন পুনঃপৰিবেশিত হৈছে। শ্বহীদ নায়কৰ উত্তৰণ 'from purpose through passion to perception' (সমালোচক ডনঘুৰ ভাষাত) ৰ কথাই মনত পেলায়। এই ক্ষেত্ৰত অৱশ্যে 'Thomas is the Church', 'the assasins are Society', বেকেট, 'a protagonist of Shakespearean or Greek calibre', সেই ঋষিসুলভ শ্বহীদ নায়কৰ প্ৰতিৰূপে যেন অহং মনোভাৱ জয় কৰি আত্মবলিদানৰ গৌৰৱ লাভ কৰিবলৈ সমৰ্থ হৈছে। সমালোচিকা হেলেন গাৰ্ডনাৰৰ ভাষাত 'how christian can die' -ৰ প্ৰতিপাদন। নায়কৰ অৰ্ন্তলোকতে অকল সংকট-সংঘাত সীমাবদ্ধ নহয়, কেতিয়াবা কেতিয়াবা একক উক্তি (monologue) বা আত্ম-ভাষণৰ যোগেদিও উচ্চাৰিত আৰু সমাজতত্ত্বৰ দ্বাৰাও বিস্তৃত। আনহাতেদি কবি টেনিছনৰ নাটক 'বেকেট'ত (১৯৮৪) বা তাৰ পূৰ্বে লিখিত ডাৰ্লিৰ একে নামৰ নাটকত (১৮৪০) আছে ধৰ্মীয় সংগঠন আৰু ৰাজশক্তিৰ মাজত সংঘৰ্ষৰ নাট্য ক্ৰিয়া। অন্যহাতেদি 'Murder in the Cathedral transcends the quality of experience which is not christian.' (ডনঘু) আৰু দেখা যায় 'The Church struggling against society towards God' (ৰিচাৰ্ড ব্ৰেকমূৰ)। আচলতে নাটকখন ভক্তিমূলক নীতি-নাট্য বিশেষ, কিন্তু ইয়াক গতানুগতিকাৰ শ্ৰেণীভুক্ত কৰিব নোৱাৰি। দান্তে সুলভ উৰ্দ্ধ দৃষ্টিৰ অনন্ত দৰ্শনৰ অভিব্যঞ্জনা দৃশ্যান্তৰত বিধৃত। পৰিচিত অভিজ্ঞতাৰ বাহিৰত এক সাধু আত্মাৰ আধ্যাত্মিক আত্মদ্বন্দ্বৰ ওপৰত ৰচিত এখন কালজয়ী নাটক—কাব্যগুণত সমৃদ্ধ এখন সাৰ্থক নাটক।

নাট্য কাব্যৰ ইতিহাসত আলোচ্য নাটকখনত নৈপুণ্যতাৰে কোৰাছৰ সাৰ্থক প্ৰয়োগ ঘটিছে যি এলিয়টৰ প্ৰতিভাৰ এক গৌৰৱময় স্বাক্ষৰ। এই কোৰাছত চ'ফিক্লিয়ান ট্ৰেজেদীৰ সংযমৰ সৈতে বাক্ চাতুৰ্য্যই নাটকখনক এই যুগৰ শ্ৰেষ্ঠ নাট্য-কাব্যৰূপে চিহ্নিত কৰিছে।

শ্বহীদ হোৱাৰ প্ৰলোভনৰ পৰা মুক্তিৰ প্ৰলোভনক সহ্য কৰাই বেকেটৰ প্ৰথম কৰ্ত্তব্য, কিন্তু পিছ মুহূৰ্ত্ততে এই শ্বহীদ বাসনাৰ কথা স্বীকাৰ হৈছে ঃ

'The last temptation is the greatest treason
To do the right deed for the wrong reason.'

বেকেটে বুজিলে যে সম্পূৰ্ণ আত্ম-সমৰ্পণৰ মাজতেই শ্বহীদ-গৌৰৱ আছে।

সেইকাৰণে তেওঁ স্থিৰ কৰিলে 'shall no longer act or suffer, to the sword's end.' টমাছে নিজেই স্বীকাৰ কৰিছে, 'the martyr is he who has become the instrument of God, who has lost his voice in the will of God and who no longer desires anything for himself, not even the glory of martyrdom.'

নাইটসকলৰ উক্তিৰো দুটা উদ্দেশ্য : নাইটসকলৰ দ্বাৰা বেকেট হত্যাৰ ফলত সমসাময়িক ৰাজনীতিৰ প্ৰতি নাটকৰ তাৎপৰ্য্যময় ইঙ্গিত আৰু 'shocking the audience out of their complacency,' Poetry and Drama নামৰ প্ৰবন্ধত কোৱা হৈছে। এই চাৰিজন নাইট চাৰিজন টেম্পটৰৰ সমান্তৰাল প্ৰতীক —মৰেলিটি নাটকৰ ডেভিলৰ নিচিনা —যাক মাজে মাজে মিউজিক হ'লৰ পৰিবেশৰ মাজত ৰূপায়িত কৰা হৈছে। যি কি নহওঁক 'Religious Drama' সম্পৰ্কীয় প্ৰবন্ধত এলিয়টে যি লিখিছে তাক মনত ৰখা উচিত, 'The religious play is not a substitute for liturgical observance and ceremonial, but something different. It is a combination of religions with dramatic interest'.

বেমণ্ড উইলিয়ামচেও কৈছে, 'Thomas' sermon and the knights' speeches serve only a didatic purpose in the play and are not relevant to the main design'.

কোৰাছৰ জৰিয়তে দৰ্শকক জনাই দিয়া হৰ যে 'the sin of the world is upon our heads; that the blood of the martyrs and the agony of the saints is upon our heads.' সেয়ে চিল লুচিৰ ভাষাত 'the Chorous provide both background and counter point to the action (T.S. Eliot and the Idea of Tradition). সি যি কি নহওঁক 'মাৰ্ডাৰ ইন দি কেথেড্ৰেল'ৰ মূল উপজীব্য হ'ল নিঃসন্দেহে মানৱৰ দেৱত্বলৈ ৰূপান্তৰ।

'দি এইম্‌চ অব পয়েট্ৰিক ড্ৰামা' নামৰ প্ৰবন্ধত এলিয়টে সেইকাৰণে কৈছে, 'What poetry should do in the theatre is a kind of humble shadow or analogy of the Incarnation, whereby the human is taken up into the divine'. এই কাম প্ৰাচীন কিংবদন্তীক আধুনিক পৰিবেশৰ লগত খাপ খুৱাই লৈ কৰা হৈছে অৰ্থাৎ —'by giving a shape and significance to the immense panorama of futility and anarchy which is contemporary history.' জয়েছে "ইউলিচচ্" উপন্যাসত এই কৌশলেই অৱলম্বন কৰিছে, এলিয়টে 'ওৱেষ্টলেণ্ড'ত।

ব্যৱসায়িক সাফল্যৰ দৃষ্টিভঙ্গী লৈ বিচাৰ কৰিলে দেখা যায় যে ফ্ৰেকাৰৰ 'হাছান'ৰ বাহিৰে 'মেৰকুৰী থিয়েটাৰ' (নটিংহিল) আৰু 'অ'ল্ডভিক' মঞ্চত ইমান দীঘলীয়া দিন ধৰি আৰু কোনো নাট্য-কাব্য অভিনীত হোৱাৰ সৌভাগ্য হোৱা নাই।

এলিয়টৰ পৰবৰ্ত্তী নাটসমূহৰ ভিতৰত 'দি ককটেল পাৰ্টি' স্ব মৰ্যাদাৰে উদ্ভাসিত। এই নাটকত এলিয়টে তেওঁৰ লৌকিক আৰু আধ্যাত্মিক এই দুই জীৱন-দৰ্শনৰ সমন্বয় সাধন ঘটাইছে। চাৰ হেনৰী হাৰকৰ্ট-কাইলিৰ চৰিত্ৰ আধুনিক মনস্তত্ত্ব আৰু পুৰোহিত প্ৰথাৰ দ্বৈত ৰঙত ৰঞ্জিত। কিন্তু বিজ্ঞান আৰু গোঁড়া মতাবাদৰ মাজত সমন্বয় সাধনৰ প্ৰচেষ্টা ইয়াত ব্যৰ্থ হৈছে। এজন মাজ বয়সীয়া বেৰিষ্টাৰ এডৱাৰ্ডে আৱিষ্কাৰ কৰিলে চেলিয়াৰ প্ৰতি তেওঁৰ প্ৰেম অনৰ্থক আসক্তি। অৱশ্যে তেওঁ তেওঁৰ পত্নীক ভাল পাব পৰা নাই। আচলতে তেওঁ কাকোকে ভাল পাব পৰা নাই।

ইমান বেছি ধৰণৰ আত্মকেন্দ্ৰিক মানুহৰ বাবে আনৰ সুখ শান্তিৰ প্ৰতি মনোযোগ দিয়া সম্ভৱ নহয়। কিন্তু স্ত্ৰী লেভিনা উভতি অহাত যেতিয়া তেওঁ এজন মনস্তাত্ত্বিকৰ ওচৰলৈ গ'ল (চাৰ ৰাইলী) তেতিয়া দেখা গ'ল এডৱাৰ্ড সম্পূৰ্ণ স্বাভাৱিক হৈ পৰিছে। লেভিনাও জটিল চৰিত্ৰ নহয়। দুই এটা উপদেশতেই তেওঁৰ ভাৰসাম্য ঘূৰি আহিল। "দি ককটেল পাৰ্টি"ৰ ভাষা সম্বন্ধে এলিয়টে কৈছে এই নাটকত তেওঁ কাব্যিক ভাষা পৰিহাৰ কৰিছে। এই নাটকৰ পৰা কেইটামান পংক্তি উদ্ধৃত কৰি প্ৰমাণ কৰা যায় যে সকলো সময়তে তেওঁ নিজৰ ঘোষিত সংকল্প অনুসৰণ কৰা নাই।

"Where the walls
of Magnus Martyr hold
Inexplicable splendour of Ionian white and gold."

* * *

'The voice returns like the insistent out of tune
Of a broken violin on an August afternoun."

* * *

'Now that licas are in bloon
She has a bowl of lilacs in her room'.

নিম্ন লিখিত কথাবাৰ্তাৰ বিষয় দেখাত তৰল হলেও ইয়াত অন্তৰ্নিহিত কাব্যলোকৰ ধ্বনি শুনিবলৈ পোৱাটোৱেই আচল কথা। দুপৰীয়া এডৱাৰ্ডৰ ঘৰত পাৰ্টি হৈছে। মদৰ পাত্ৰৰ জন জননি শব্দ, পৰ চৰ্চ্চা, কৌতুক হাস্য, সু-সাজপোছাক পৰিহৃতা পুৰুষ মহিলাৰ কথা বতৰাৰ গুণ-গুণনিৰ মাজত শুনা গ'ল লেভিনা উধাও।

সেই সময়ত পাৰ্টিৰ এক অংশৰ বাক্যালাপ ঃ

ঃ ডলিয়া ভৰিণডাৰ? তেওঁৰেই তিনিজন ককাই-ভাই নাছিল জানো?

ঃ কেইজন ককাই-ভাই? বোধহয় দুজন।

ঃ নাই, তিনিজন ভাই-ককাই আছিল। কিন্তু তৃতীয়জন থকা নথকা সমান।

তেওঁলোকে তাক স্তব্ধ কৰি ৰাখিছিল।

জুলিয়া : ওহো—তুমি কি কথা কৈছা?

এলেক্স : সিটো এটা জবৰদগব —কোনো কামৰেই নহয়।

জুলিয়া : নহয় দিয়া, জবৰদগব নহয়। নিৰীহ মানুহ বুলি কব পাৰা—

এলেক্স : তেন্তে সেয়ে, —নিৰীহ

জুলিয়া : ঘড়ীৰ কাম কিন্তু খুব ভাল জানে আৰু অদ্ভুত শ্ৰৱণ শক্তি। মই জনাত তেঁৱেই একমাত্ৰ মানুহ যি বাদুলিৰ মাত শুনিবলৈ পাইছে—

পিটাৰ : বাদুলিৰ মাত শুনিছে?

জুলিয়া : তেওঁ বাদুলিৰ মাত শুনিবলৈ পায়।

চেলিয়া : কিন্তু তুমি কেনেকৈ জানিলা যে তেওঁ বাদুলিৰ মাত শুনিবলৈ পায়?

জুলিয়া : তেওঁ নিজে কোৱা কথা। মই তাক বিশ্বাস কৰো।

চেলিয়া : কিন্তু সি যদি ইমান .... নিৰীহই আছিল, তাক বিশ্বাস কৰিলা কেনেকৈ? সি হয়তো এইদৰেই কল্পনা কৰে।

জুলিয়া : ডাৰ্লিং চেলিয়া, ইয়াত সন্দেহৰ থল নাই। আমি সিহঁতৰ উত্তৰ ফালৰ দুৰ্গত এবাৰ আছিলো। কি যে কষ্ট নেপালো। সেই বাবে সিহঁতে এটা দ্বীপৰ সন্ধান কৰিবলগীয়া হৈছিল, য'ত কোনো বাদুলি নাছিল।

এই দৃশ্যত দৰ্শকে অনুভব কৰিব যে লঘু বিষয়ৰ ওপৰত অসংলগ্ন কথাৰ আঁৰত কিবা যেন গূঢ়াৰ্থ লুকাই আছে, যেন শুনিবলৈ পোৱা যাব বাদুলিৰ কদৰ্য্য, ক'লা, অন্ধ পখীৰ ৰহস্যময় অৰ্থবহ ধ্বনি।

নাটক হিচাপে আগৰ কেইখনতকৈ 'ককটেল পাৰ্টি'য়ে বেছি পূৰ্ণতা লাভ কৰিছে বুলি কব পাৰি। তথাপি 'ককটেল পাৰ্টি'তকৈ এলিয়টৰ 'দি কন্‌ফিদেন্‌চিয়েল ক্লাৰ্ক' (The Confidential Clerk) খন বেছি সাৰ্থক হোৱা যেন লাগে। 'ককটেল পাৰ্টি'ৰ শেহৰ দৃশ্যৰ নাটকীয় তাৎপৰ্য্য কম বুলি অনুভূত হয়। দ্বিতীয় অংকৰ পিছতে দৰ্শকৰ উৎকণ্ঠা কমি যোৱাৰ উপক্ৰম ঘটে। কিন্তু 'কনফিদেন্‌চিয়েল ক্লাৰ্ক'ত শেষলৈকে দৰ্শক পাঠকৰ সমুখত নতুন কথাৰ উন্মোচন হয় আৰু কাহিনীৰ পৰিসমাপ্তিলৈকে গভীৰ নাটকীয় উৎকণ্ঠা অটুত থাকে।

'দি কনফিদেন্‌চিয়েল ক্লাৰ্ক' নাটকৰ প্লট সৰ্বস্বতা লক্ষণীয়। প্ৰধান চৰিত্ৰ যুবক কল্বি চিম্পকিনচ্ ভূতপূৰ্ব অৰ্গেন বাদক। তেওঁক দয়ালু বৃদ্ধ এগাৰচনৰ স্থানত চাৰ ক্লড মূল হেমাৰৰ বিশ্বস্ত কেৰাণী ৰূপে নিযুক্ত কৰা হৈছে। ধনী চাৰ ক্লডে ভাবে কল্বি তেওঁৰ অবৈধ সন্তান। মূল হেমাৰৰ সংসাৰত আৰু দুজন পিতৃপৰিচয়হীন মানুহ আছে — চঞ্চলা লুকান্তা এঞ্জেল আৰু সদাব্যস্ত স্টক ব্ৰকাৰ কেঘেন। লুকান্তা আৰু কল্বিৰ পূৰ্বৰাগত বাধা পৰিল যেতিয়া কল্বিয়ে জানিবলৈ পালে যে তেওঁলোক উভয়ৰে পিতা একেজন

ব্যক্তি। ছাৰ ক্লডৰ স্ত্ৰী এলিজাবেথে জনালে যে লেডী গুজার্ডৰ হাতত কল্বি টেডিংটনত মানুহ হৈছে আৰু ঘোষণা কৰিব যে সি তেওঁৰ অবৈধ সন্তান, তেওঁৰ স্বামীৰ নহয়। মনলৈ আহে ইউৰিপিডিছৰ ইথনৰ কাহিনী। আচলতে কল্বি বোধহয় লেডী এলিজাবেথ ছাৰ ক্লড কাৰোৰেই সন্তান নহয়, যদিও ৰহস্যময় কেঘনৰ পিতৃ শেষপৰ্য্যন্ত আবিষ্কিত হ'ল। তিনিটা অঙ্কত বিভক্ত হৈছে চৰিত্ৰসমূহক নিৰ্ণয় তথা সম্পূৰ্ণ ৰূপে চিত্ৰিত কৰিবলৈ। কাহিনীৰ 'মৰেল' বা নীতি উপদেশ হ'ল প্ৰতিভাসম্পন্ন ব্যক্তিৰ বাবে পিতৃ পৰিচয়ৰ প্ৰয়োজন নাই। আত্ম পৰিচয়েই তেওঁলোকৰ নিজৰ বাবে বিশিষ্ট আসন দাবী কৰাৰ ক্ষেত্ৰত যথেষ্ট। কিন্তু বাকী সাধাৰণ লোকসকল তেওঁলোকৰ পিতৃ-মাতৃৰ পৰিচয়ৰ দ্বাৰাই চিহ্নিত হব।

লণ্ডনৰ সমালোচক সকলে সমস্বৰে 'কনফিডেন্‌চিয়েল ক্লাৰ্ক'ক 'কমেদী' বুলি কৈছে। কিন্তু লেডী এলিজাবেথক বাদ দিলে, যাৰ প্ৰথম প্ৰেমিক গঁড়ৰ দ্বাৰা আক্ৰান্ত হৈছিল, এই নাটকত কমেই কৌতুক পৰিস্থিতি উপভোগ কৰা যায়। এলিয়টৰ নাট্য প্ৰতিভা দৰ্শক মনক উত্তেজিত কৰাৰ উদ্দেশ্যে নহয়, তেওঁ উত্তেজনাক প্ৰশমিত কৰিব জানে। অৱশ্যে কোনো এটা বিশেষ শব্দৰ ব্যৱহাৰত তেওঁ কোনো চৰিত্ৰৰ নিঃসঙ্গতা বা দূৰস্থিতি অপূৰ্ব দক্ষতাৰে মঞ্চত দাঙি ধৰিবলৈ সক্ষম।

এলিয়টৰ "দি এলডাৰ ষ্টেটচমেন" (The Elder Statesman) নাটকখনো বৈশিষ্ট্যপূৰ্ণ —ব্যপকতাৰ অৰ্থবহতাত (The laughter in the doorway, the snicker in the corridor, the sudden in the smoking room) স্মৰণীয়।

আলোচ্য নাটখনত সনাতনী আৰু প্ৰগতিশীল এই দুই এলিয়টৰ শিল্পীমনেই প্ৰতিবিম্বিত। কামজ প্ৰেমৰ শাৰীৰিকতাৰ মহিমা কীৰ্ত্তণ এলিয়টৰ পৰা আশা কৰাৰ অনুপাতেই পোৱা হৈছে। অনাড়ম্বৰ কাব্য সংলাপ আৰু স্বাভাবিক চৰিত্ৰ চিত্ৰণৰ মাজেৰে নাট্যকাৰে তেওঁৰ প্ৰতিপাদ্য বিষয় সকলোৰে বোধগম্য হোৱাকৈ সহজভাৱে উপস্থাপন কৰাৰ চেষ্টা কৰিছে। অৱশ্যে নাটকৰ সাফল্যৰ বাবে এইবোৰ গুণাগুণেই যথেষ্ট নহয়।

লৰ্ড ক্ৰেভাৰটন ৰাজনীতিজ্ঞ আৰু ব্যৱসায়ী আৰোগ্য নিকেতনত বিশ্ৰাম লৈছে। লগত তেওঁৰ মৰমৰ কন্যা। কিন্তু অতীত জীৱনত জড়িত দুজন মানুহ, দুটা ঘটনাই তেওঁৰ বিবেকক পীড়িত কৰে, তেতিয়া তেওঁৰ ব্যৱহাৰো উপযুক্ত নাছিল। অতীতত যেতিয়া তেওঁ তৰুণ শিক্ষাৰ্থীৰূপে এজনক মটৰেৰে চেপি পলাই গৈছিল, তেতিয়া তেওঁৰ লগত আছিল লেটিন আমেৰিকা প্ৰত্যাগত এজন বিত্তবাণ শেঠ। দ্বিতীয় যন্ত্ৰণাদায়ক উপস্থিতি হ'ল এগৰাকী বয়স্কা নৰ্তকী যাক তেওঁ বহুদিনৰ আগেয়ে বংশ ত্যাগৰ বাবে প্ৰলোভিত কৰিছিল আৰু প্ৰচুৰ অৰ্থ যৌতুকেৰে সন্তুষ্ট কৰিছিল। তৃতীয় বিঘিনী তেওঁৰ ল'ৰা, যি দেউতাকৰ শাসনৰ বিৰুদ্ধে বিদ্ৰোহাত্মক কাৰ্যকলাপত লিপ্ত। ক্ৰেভাৰটনে তেওঁৰ কন্যা আৰু তেওঁৰ প্ৰেমিকৰ ওচৰত নিজ দোষ স্বীকাৰ কৰি মনৰ বোজা লাঘৱ কৰিছে। তাৰ পিছত ৰহস্যপূৰ্ণভাৱে বীৰোচিত মৃত্যু বৰণৰ উদ্দেশ্যে গুছি গ'ল আৰোগ্য নিকেতনৰ

বিশাল বীচ বৃক্ষৰ ছাঁলে। দুই প্ৰেমিকে এইবাৰ সাঙ্কেতিক ভাষাৰে তেওঁলোকৰ মিলন উৎসৱ পালন কৰিলে।

ইয়াতো, স্পষ্টৰূপত চ'ফিক্লচৰ 'ইডিপাছ্ এট ক'লনাচ' নাটকৰ বিষয়বস্তুয়ে এলিয়টক প্ৰেৰণা যোগাইছে বুলি ক'লে নিশ্চয় ভুল কোৱা নহব। উল্লিখিত গ্ৰীক নাটকতো অপৰাধী, অপমানিত ৰজাই তেওঁৰ পিতৃভক্ত কন্যা কেইজনীক লগত লৈ 'পবিত্ৰ কুঞ্জ'ৰ উদ্দেশ্যে যাত্ৰা কৰিব। কিন্তু ইডিপাছৰ হৃদয়ভেদী পাপবোধৰ জ্বালাময় আগ্নেয়গিৰিৰ তুলনাত ক্লেভাৰটনৰ অন্যায় বা পাপবোধৰ উপলব্ধি একেবাৰেই তুচ্ছ বুলি ভাবিবৰ মন যায়।

সি যি কি নহওঁক নাটকৰ শেষ অংশৰ হৈমন্তিক আভাৰ লাৱণ্যই আমাক মনত পেলাই দিয়ে যে এলিয়ট অকল নাট্যকাৰেই নহয়, কবিও। আজি এলিয়টক কেন্দ্ৰ কৰি সিমানেই জল্পনা-কল্পনা, ছেক্সপীয়েৰ আৰু শ্ব'ক লৈ যিমান। তেওঁক বুজাৰ বাবে আমি বোধহয় তেওঁৰ কথা খিনি মনত ৰাখিব লাগিব ঃ

'I am an Anglo-Catholic in Religion, a Classicist in literature, and a Royalist' in Politics; আৰু .... 'the only hopeful course for the world today is in truly Christian Society..."

'মাৰ্ডাৰ ই দি কেথেড্ৰেল'ৰ সেই কোৰাছৰ স্মৰণ এলিয়টক জনাৰ চাবি কাঠি ঃ

Who fear the blessing of God, the loneliness
of the night of God, the surrender required,
the deprivation inflicted,
Who fear the unjustice of men less than
the justice of God;

'Lord, have mercy on us,
Christ, have mercy on us,
Lord, have mercy on us,
Blessed Thomas, pray for us.'

ভগবৎ গীতাৰ 'মাফলেষু', নিস্পৃহতাৰ মন্ত্ৰ আৰু প্ৰেমৰ জৰিয়তে মুক্তিৰ বাণী তেওঁৰ সকলো নাটকতেই উচ্চাৰিত হৈছে। চৰিত্ৰসমূহ আত্মত্যাগৰ প্ৰতীক, কাৰণ আত্ম-প্ৰতাৰণাৰ জালৰ পৰা মুক্ত হৈ তেওঁলোক আত্ম-উপলব্ধিৰ চেতনাত উত্তীৰ্ণ হয়, 'with the drawing of this Love and the Voice of this Calling.' সেইকাৰণে 'দি এলডাৰ ষ্টেটচমেন'ৰ মণিকাৰ প্ৰেমৰ ব্যাখ্যাত বিশ্বমানৱতাৰ মূল নীতিয়েই প্ৰতিধ্বনিত হৈছেঃ

'... love within the light of which
All else is seen, the love within which
All other love finds speech.'

বাৰ্টল্ট্ ব্ৰেখ্‌টৰ নাটক আৰু নাট্যৰীতি

নাট্য-তাত্ত্বিক হিচাপে জাৰ্মান নাট্যকাৰ বাৰ্টল্ট্ ব্ৰেখ্‌টৰ প্ৰধান অৱদান নন্-এৰিষ্টটলীয়ান থিয়েটাৰ তথা এপিক থিয়েটাৰৰ চেতনাক নাটক আৰু নাট্যত প্ৰতিষ্ঠা কৰা। ব্ৰেখ্‌টৰ এপিক থিয়েটাৰ, 'ভেৰপ্ৰেমডুং' এফেক্ট ইত্যাদি বিষয় লৈ বহুতো তৰ্ক-বিতৰ্ক, নাটকৰ দায়িত্ব সম্পৰ্কে তেওঁৰ মতবাদৰ পৰাই নানা মতানুবাদৰ সৃষ্টি হৈছে, কিন্তু এই বিষয়ে সকলোৱেই একমত যে আধুনিক কালত ব্ৰেখ্‌টৰ নিচিনা শক্তিশালী নাট্যকাৰ বিৰল।

এই শতিকাৰ আৰম্ভণিতে যেনেকৈ বাৰ্ণাৰ্ডশ্বই প্ৰধান্য বিস্তাৰ কৰিছিল, ঠিক তেনেকৈয়ে প্ৰথম বিশ্বযুদ্ধৰ পিছৰ পৰা ব্ৰেখ্‌টৰ প্ৰাধান্য অনুভৱ কৰা হৈছে। ব্ৰেখ্‌টৰ বাহিৰেও আৰু জনদিয়েক নাট্যকাৰে অৱশ্যে বৰ্তমান সময়ত নতুন নাট্যধাৰাৰ প্ৰৱৰ্তন কৰি বিশ্ববাসীৰ সমাদৰ লাভ কৰিছে। যেনে, আয়নেস্কো, চেমুৱেল বেকেট, হেৰল্ড পিণ্টাৰ, এডৱাৰ্ড এলবী আদি। কিন্তু এওঁলোকৰ তুলনাত ব্ৰেখ্‌টৰ নাট্যশৈলীৰ জনপ্ৰিয়তা বেছি কাৰণে তেওঁৰ প্ৰাধান্য অস্বীকাৰ কৰিব নোৱাৰি।

ব্ৰেখ্‌টে অকল নাটকেই ৰচনা কৰা নাই, তেওঁ নিজস্ব পৰিচ্ছন্ন নাট্য-ভাৱনাৰো অধিকাৰী। ব্ৰেখ্‌টৰ নাটক সম্পৰ্কে আলোচনা কৰিবলৈ গ'লে প্ৰথমে তেওঁৰ তত্ত্বৰ লগত পৰিচয় হৈ লোৱাটো অত্যাৱশ্যকীয়।

ব্ৰেখ্‌টে হয়তো প্ৰথমে ভাবিছিল সামাজিক মহা-সঙ্কটৰ পৰা উদ্ধাৰ হোৱাৰ এক্সপ্ৰেছনিজিমেই হৈছে থিয়েটাৰৰ একমাত্ৰ উত্তৰ। ই জীৱনৰ বিৰুদ্ধে কলাৰ বিদ্ৰোহ। এক্সপ্ৰেছনিষ্টিক শৈলীৰে কেইখনমান পৰীক্ষামূলক নাটক ('বাল', 'ড্ৰামচ অব্ নাইট' ইত্যাদি) লেখি তেওঁ নাট্য-জীৱন আৰম্ভ কৰে। মাক্সিষ্ট হিচাপে ব্ৰেখ্‌টে এইটো দেখা পালে যে মানৱ কাৰ্য-কলাপৰ অভিপ্ৰায়ৰ ক্ষেত্ৰত পৃথিৱীখনৰ ওপৰত এক্সপ্ৰেছনিজিমে বিশেষভাৱে ৰেখাপাত কৰিবলৈ সমৰ্থ হোৱা নাই। থিয়েটাৰৰ শিক্ষামূলক মূল্য নষ্ট হৈছে।

থিয়েটাৰৰ লক্ষ্য হৈছে আনন্দ দান কৰা। সেইকাৰণে ই শিক্ষা-প্ৰয়াসৰ পৰা যিমানদূৰ

দূৰত থাকে সিমানেই মঙ্গল। আদৰ্শবাদী হিচাপে ব্ৰেখ্‌টে কলা শিক্ষামূলক হোৱাটো বিচাৰিছিল। সেয়েহে তেওঁ অভিজ্ঞতাৰ প্ৰতিচ্ছবি দাঙি ধৰাতকৈ মায়া-মোহৰ বাতাবৰণহে সৃষ্টি কৰা সমসাময়িক নাট্যকাৰসকলৰ ৰচনাত ত্ৰুটী দেখা পাইছিল। এওঁ প্ৰেছনিষ্টিক শৈলীত তেওঁ নতুন উপাদান সংযোগ কৰিবলৈ বিচাৰিছিল। এই ক্ষেত্ৰত প্ৰথম পদক্ষেপ হিচাপে তেওঁ এৰিষ্ট'টলীয়ান থিয়েটাৰ পৰিহাৰ কৰি এপিক্ থিয়েটাৰ প্ৰতিষ্ঠা কৰিবলৈ বিচাৰিছিল। এপিক্ থিয়েটাৰৰ উদ্দেশ্য হ'ল, একেলগে শিক্ষা আৰু আনন্দ দিয়া। অৱশ্যে এপিক্ থিয়েটাৰত যি জ্ঞান আৰু শিক্ষা পৰিবেশিত হ'ব সি ৰসবস্তুলৈ উত্তীৰ্ণ হ'ব লাগিব।

ব্ৰেখ্‌টৰ মনোযোগৰ কেন্দ্ৰবিন্দু হৈ উঠিছিল সমাজ, ব্যক্তিবিশেষ নহয়। তেওঁ ব্যক্তিবিশেষৰ ওপৰত প্ৰভাৱ বিস্তাৰ কৰা আৰু তেওঁৰ ভাগ্য নিৰ্ণয় কৰা সামাজিক শক্তিসমূহ প্ৰতিবিম্বিত কৰিবলৈ বিচাৰিছিল। তেওঁ মঞ্চৰ ওপৰত বৃহদাকাৰ সামাজিক উপকৰণ উপস্থাপন কৰিছিল। ড্ৰয়িং ৰুমৰ পৰিবৰ্তে তেওঁ মহানগৰীৰ কিম্ভুত কিম্বাকাৰ ৰাস্তা সৃষ্টি কৰিছিল।

প্ৰতীকবাদী আৰু বাস্তৱবাদীসকলে জীৱনৰ দৰ্পণ, জীৱনৰ এটা খণ্ডাংশ, মানৱ দলিল প্ৰভৃতি যিবোৰ কথা ব্যৱহাৰ কৰে, এইবোৰ ব্ৰেখ্‌টৰ কাহিনীৰ ক্ষেত্ৰত প্ৰযোজ্য নহয়। ব্ৰেখ্‌টে প্ৰতীকবাদ আৰু ইয়াৰ লগতে বাস্তৱবাদো পৰিহাৰ কৰিছিল। প্ৰতীকবাদে অকল মাথোন মায়ামোহৰ বাতাবৰণহে সৃষ্টি কৰে; যাৰ পৰা একো তৈয়াৰ কৰিব নোৱাৰি। বাস্তৱবাদেও এক কৃত্ৰিম বাস্তৱৰহে সৃষ্টি কৰে আৰু মাথোন পৰিচিত আৰু প্ৰত্যাশিতটোহে দেখুৱায়। সেই কাৰণে ব্ৰেখ্‌টে তেওঁৰ এপিক বাস্তৱবাদৰ খাটিৰত দুয়োটাকেই বিসৰ্জন দিছিল। এপিক্ থিয়েটাৰৰ কাহিনী জীৱনৰ দৰ্পণ নহয়, বৰঞ্চ ক'ব পাৰি এটা কৃত্ৰিম, অৱাস্তৱ কাহিনীৰ মাজেদি জীৱনক ব্যাখ্যা কৰা। জীৱন অত্যন্ত বিশাল আৰু জটিল। এই জটিল জীৱনৰ ভিতৰত, ইয়াৰ মূল শক্তিসমূহৰ ভিতৰত যি দ্বন্দ্ব সমন্বয়ৰ কাম চলি আছে তাক আৱিষ্কাৰ কৰা সহজ নহয়। এটা সুপৰিকল্পিত কাহিনীত কিছুমান ছবিৰ মাধ্যমেৰে ব্ৰেখ্‌টে সমাজৰ এই মূল সত্যবোৰ দাঙি ধৰিছে।

ব্ৰেখ্‌টে মঞ্চ-সজ্জাৰ ওপৰত যথেষ্ট জোৰ দিছিল। তেওঁৰ মতে মঞ্চৰ ওপৰত একোৱেই লুকুৱাব নেলাগে। নাটকীয় দৃশ্য চকুৰ আগত পৰিদৃশ্যমান, নিউজ ৰীল মঞ্চৰ পৰ্দাত প্ৰক্ষেপিত আৰু পোহৰৰ জৰিয়তে আকাশত চন্দ্ৰ আৰু তৰাৰ লুকাভাকু প্ৰদৰ্শন— কোনোটোকেই লুকাই ৰখা উচিত নহয়। তেওঁৰ অভিপ্ৰায় অনুযায়ী সজ্জিত মঞ্চত নাটক অভিনীত হ'লে তেতিয়া নিঃসন্দেহে নাটক পঢ়াতকৈ অনেক বেছি উপাদেয় বোধ হ'ব। এক কথাত ক'বলৈ গ'লে, এপিক থিয়েটাৰত মঞ্চই নিজেই কাহিনী ক'বলৈ আৰম্ভ কৰে। মঞ্চত যি পাশ্চাৎপট ৰচনা কৰা হয়, সি বিষয় নিৰপেক্ষ নহয়। নাট্য-কাহিনী সম্পৰ্কে তাৰ এটা বক্তব্য থাকে। অভিনেতাই ভূমিকা-লিপিৰ ভিতৰত নিজকে নিঃশেষ কৰি বিলীন কৰি নিদিয়ে, ভূমিকা-লিপিৰ বাহিৰেও যে তাৰ এটা চৰিত্ৰ আছে, সেইটো

তেওঁ জনাই দিয়ে আৰু অভিনীত ভূমিকা-লিপিৰ সমালোচনা আহ্বান কৰে। ব্ৰেখ্‌টৰ নাটকৰ ক্ষেত্ৰত যিটো মৌলিক পাৰ্থক্য, সি হ'ল এজন অভিনেতাই অকল ব্যক্তি হিচাপেই নাটকৰ বক্তব্যৰ লগত গভীৰভাৱে সংযোগ স্থাপিত কৰিব লাগিব। ব্ৰেখ্‌টে মঞ্চত মনে-সজা পৃথিৱীৰ সৃষ্টি কৰাৰ আৱশ্যকতা বোধ নকৰে আৰু সেই কাৰণে তেওঁ মঞ্চৰ ওপৰত কোনো ধৰণৰ মায়া-মোহৰ বাতাবৰণ সৃষ্টি কৰাৰ ঘোৰ বিৰোধী।

দৰ্শকক নাট্য-কাহিনীত বৰ্ণিত বিষয়ক বিনা বিচাৰে যথাৰ্থ বুলি গ্ৰহণ কৰিবলৈ কোৱা নহয়। আগৰ দিনৰ নাটকত দৰ্শকে যি কোনো এটা চৰিত্ৰৰ লগত নিজকে একাত্ম কৰি লৈ নাটকীয় ঘটনাৰ অংশীদাৰত্ব লাভ কৰিছিল। দৰ্শকে তেওঁলোকৰ নিজস্ব অভিজ্ঞতা আৰু অনুভূতি নাটকৰ কাৰ্যকলাপৰ লগত একাত্মবোধ কৰাটো ব্ৰেখ্‌টে নিন্দনীয় কাম বুলি ভাবে। চৰিত্ৰসমূহৰ লগত দৰ্শকে যিমানেই বেছিকৈ একাত্মবোধ কৰিব, তিমানেই দৰ্শকে সমালোচকৰ দৃষ্টিৰে বিষয়টো চোৱাৰ যোগ্যতা হেৰুৱাই পেলাব। তেওঁৰ মতে, দৰ্শকে ঘটনাৰ প্ৰতি তেওঁৰ ফালৰ পৰা অনুসন্ধান আৰু সমালোচনাৰ এক দৃষ্টিভঙ্গী অৱলম্বন কৰিব পাৰিব লাগিব। এপিক্ নাটক এনেভাৱে পৰিবেশিত হয় যে দৰ্শকে কাহিনীৰ ভিতৰত নিজকে প্ৰক্ষেপ কৰাৰ অৱকাশ নেপায়। নাটকীয় ঘটনাৰ পৰা দৰ্শক বিছিন্ন বা বিযুক্ত (alienated) থাকে বাবে তেওঁ নাটকীয় ঘটনাৰ বিচাৰ কৰাৰ যোগ্যতা লাভ কৰে। সেইকাৰণে এপিক্ বাস্তৱবাদ হৈছে অভিনয়ৰ দিশৰ পৰা প্ৰকৃত বাস্তৱবাদৰ এক চূড়ান্ত ৰূপ। এপিক থিয়েটাৰৰ দৰ্শকে ভাবিব লাগিব যে এই ঘটনা সাধাৰণ ঘটনা নহয়। ই এক অবিশ্বাস্য ঘটনা। এই নাটক মহৎ শিল্প, কাৰণ ইয়াৰ ভিতৰত অৱশ্যম্ভাবিতা একো নাই।

এনে ধৰণৰ অভিনয়ৰ লক্ষ্যত উপনীত হ'বলৈ ব্ৰেখ্‌টে 'ভেৰফ্ৰেমডুং' বা 'এলিয়েনেশ্যন' এফেক্ট প্ৰবৰ্তন কৰে। 'এলিয়েনেশ্যন এফেক্ট' প্ৰয়োগৰ প্ৰথম চৰ্ত হ'ল, মঞ্চ আৰু প্ৰেক্ষাগৃহক 'যাদুকৰী' সকলো কৌশলৰ পৰা মুক্ত কৰিব লাগিব আৰু কোনো ধৰণৰ মোহাচ্ছন্ন উত্তেজনাৰ সৃষ্টি কৰিব নেলাগিব। দৰ্শকে মানসিক বা দৈহিক অথবা আবেগিক একাত্মতা প্ৰদৰ্শন কৰিব নেলাগিব। অভিনেতাজন লীয়েৰ, ফষ্ট বা হেমলেট নহয়। তেওঁ অভিনয় কৰা চৰিত্ৰটোলৈ ৰূপান্তৰকৰণ হোৱাৰ পৰা তেওঁ নিজকে আঁতৰাই ৰাখিবলৈ চেষ্টা কৰিব লাগিব। দৰ্শককো বিভ্ৰম কৰিব নেলাগিব যে তেওঁলোকে এটা আখৰা নকৰা ঘটনা উপভোগ কৰিছে। ব্ৰেখ্‌টে তেওঁৰ নাটক 'মাদাৰ কাৰেজ'ৰ ক্ষেত্ৰত কিছু সাল-সলনি কৰিছিল, কাৰণ তেওঁ দেখিবলৈ পালে যে নায়িকাৰ লগত দৰ্শকে একাত্মতা স্থাপন কৰিছে।

ব্ৰেখ্‌টৰ নাট্য-চিন্তাই কিছু নান্দনিক সমস্যাৰ সৃষ্টি কৰিছিল। ব্ৰেখ্‌টৰ নাটকতে এই সমস্যাৰ উত্তৰ পোৱা যায়। তেওঁ দৰ্শকক সমালোচকৰ ভূমিকাত দেখা পাবলৈ আগ্ৰহী। দৰ্শকে কাহিনীত ভাগ নলব আৰু কাহিনী আৰু দৰ্শকৰ মাজত কিছু পৰিমাণে দূৰত্ব থাকিব লাগিব যাতে দৰ্শকে অনাসক্তভাৱে সিদ্ধান্ত ল'ব পাৰে।

'এলিয়েশ্যন এফেক্ট' প্ৰবৰ্তন কৰাৰ ক্ষেত্ৰত সাধাৰণতে সমালোচকসকলে ধৰি লোৱাতকৈ ব্ৰেখ্‌টৰ অন্য এক মহৎ উদ্দেশ্য আছিল। তেওঁ এইটো ধাৰণা কৰিছিল যে মাথোন 'দূৰীকৰণ' বা 'বিচ্ছিন্নকৰণ'কৃত চৰিত্ৰইহে আচল ব্যক্তিত্ব ফুটাই তুলিব পাৰে। নাট্যকাৰ বা দৰ্শকে চৰিত্ৰটোক যিমানেই আদৰ্শবাদী সাজেৰে আবৃত কৰি নথওক লাগিলে, এলিয়েশ্যনে সেইটো অনাবৃত কৰি দিয়ে। উদাহৰণ স্বৰূপে, ৰজা লীয়েৰে যদি তেওঁৰ জীয়েক কেইগৰাকীৰ মাজত সাম্ৰাজ্যখন ভাগ কৰি দিওঁতে সেই সাম্ৰাজ্যৰ মেপখন ফালি দেখুৱালেহেঁতেন, তেতিয়াহ'লে আচল এলিয়েনেশ্যন এফেক্ট লাভ কৰিব পৰা গ'লহেতেন। ই এইটো কথালৈ আমাৰ মনোযোগ আকৰ্ষণ কৰিলেহেঁতেন যে ৰজাই তেওঁৰ সাম্ৰাজ্যখন নিজৰ ব্যক্তিগত সম্পত্তি হিচাপে জ্ঞান কৰিছিল, আনহাতেদি সামন্তবাদী পৰিয়ালৰ ধাৰণা সম্পৰ্কেও আমাক কিছু জ্ঞান দিলেহেঁতেন। ব্ৰেখ্‌টে জীৱনৰ অন্যান্য দিশলৈও এইটো সম্প্ৰসাৰিত কৰিছে। তেওঁৰ মতে "নিজৰ মাতৃক এজন মানুহৰ পত্নীৰূপে বিচাৰ কৰিবলৈ হ'লে লাগিব বিচ্ছিন্নতাৰ অনুভূতি। মাকে পূৰ্বৰ স্বামীৰ ঠাইত যেতিয়া আন এজনক স্বামী হিচাপে লয় তেতিয়া পূৰ্বৰ স্বামীৰ ঔৰসত জন্মা সন্তানৰ মনত এনে বিচ্ছিন্নতাৰ অনুভূতি জাগিব পাৰে। যদি এজন ছাত্ৰই দেখে যে তেওঁৰ শিক্ষকক খাজনাৰ বাবে টেক্সেলাই জুলুম কৰিছে, তেন্তে ছাত্ৰজনৰ মনত শিক্ষকৰ গুৰুত্ব সম্পৰ্কে থকা আগৰ ধাৰণাৰ পৰিবৰ্তন হৈ শিক্ষকৰ লঘুত্ব প্ৰতিভাত হ'ব। এখন আধুনিক মটৰ গাড়ী দীৰ্ঘ দিন ধৰি চলোৱাৰ পিছত এখন পুৰণি মডেলৰ ফ'ৰ্ড গাড়ী চলালে মটৰ গাড়ীৰ মাজত থকা 'বিচ্ছিন্নতা' উপলব্ধি কৰিব পৰা যাব।"

ব্ৰেখ্‌টে প্ৰবৰ্তন কৰা 'হিষ্টৰীফিকেশ্যন', 'এলিয়েনেশ্যন' আৰু অন্যান্য এপিক উপাদানসমূহৰ লক্ষ্য আছিল যাতে দৰ্শকে সক্ৰিয় পৰ্যবেক্ষকৰ ভূমিকা গ্ৰহণ কৰে।

ব্ৰেখ্‌টৰ কেইখনমান নাটকৰ কাহিনী উপকথাধৰ্মী। পশু আৰু পক্ষীয়েই ইয়াৰ নায়ক-নায়িকা। সিহঁতে মানুহৰ নিচিনাকৈ কথা কয়, চিন্তা কৰে। আনহাতেদি পশুসুলভ বা পক্ষীসুলভ গুণো সিহঁতৰ মাজত আছে। এনেধৰণৰ পশু-পক্ষী বিশ্ব-ব্ৰহ্মাণ্ডৰ ক'তো বিচাৰি পাবলৈ নাই। ব্ৰেখ্‌টৰ কালৰ জীৱন-যাত্ৰা আৰু চিন্তা-প্ৰণালী বহুত বেছি জটিল, এই জটিলতাৰ লগত সামঞ্জস্য ৰাখিয়েই তেওঁৰ কাহিনীসমূহ উদ্ভাৱিত।

ব্ৰেখ্‌টৰ নাট্য-ৰীতি হৈছে, আমাৰ পৰিচিত বাস্তৱৰ অনুলিপি কাহিনীত উপস্থিত নকৰি বাস্তৱৰ গূঢ় সত্য, বাস্তৱৰ গভীৰত নিহিত ৰূপক বা প্ৰতীকৰ সাহায্যৰে দাঙি ধৰিবলৈ চেষ্টা কৰা। তেওঁৰ নাটকৰ আলোচনা কৰিবলৈ গৈ চৰিত্ৰাঙ্কন, আৱেগ সৃষ্টিৰ দক্ষতা, খুটি-নাটি বৰ্ণনাৰ যথাৰ্থতা ইত্যাদি লৈ মূৰ ঘমোৱাৰ আৱশ্যক নাই। তেওঁৰ প্ৰতিটো চৰিত্ৰই কোনো শ্ৰেণী-চৰিত্ৰৰ বিশেষ কোনো বিশেষত্বক প্ৰতিফলিত কৰে। তেওঁৰ কাহিনীৰ অন্তৰ্গত ঘটনাবোৰ কেতিয়াবা কেতিয়াবা বাস্তৱানুগত আৰু বহু সময়ত সেইবোৰ অবাস্তৱ যেন লাগে। কিন্তু তেওঁৰ চৰিত্ৰ বা ঘটনাসমূহৰ নিজস্ব স্বতন্ত্ৰ কোনো

মূল্য নাই, সেইবোৰ বাস্তৱৰ গূঢ় অৰ্থ অবিষ্কাৰৰ উপায় মাত্ৰ। সেই কাৰণে ব্ৰেখ্‌টৰ নাটকৰ আলোচনাত তেওঁৰ কাহিনীৰ যথাযথ ব্যাখ্যাও সমধিক গুৰুত্বপূৰ্ণ। তেওঁৰ 'থ্ৰি পেনী অপেৰা'ত আচহুৱা পোছাক-পৰিচ্ছদ আৰু অবাস্তৱ মঞ্চ-সজ্জাৰ ব্যৱস্থা আছে। 'গুদ ৱমেন অব চেজুৱান'ত নায়িকাই দ্বৈত ভূমিকাত অভিনয় কৰিছে। বাস্তৱবাদৰ ক্ষেত্ৰত ব্ৰেখটে নিজেই কৈছে ঃ "ইয়াৰ কাম হৈছে সমাজৰ সাধাৰণ ব্যৱস্থাৱলী উদঙাই দেখুওৱা, সমাজৰ অগ্ৰগামী শ্ৰেণীৰ দৃষ্টিভঙ্গীকেই প্ৰধান মতবাদ হিচাপে দাঙি ধৰা আৰু মানৱ সমাজক জৰ্জৰিত কৰা অতি কঠিন সমস্যাসমূহৰ বহুলভিত্তিক সমাধান উদ্ভাৱন কৰি উলিওৱা শ্ৰেণীটোৰ দৃষ্টিভঙ্গী অনুযায়ী ক্ৰমবিকাশৰ গতি-শক্তিৰ ওপৰত গুৰুত্ব সহকাৰে লিখনী চলোৱা।"

ব্ৰেখ্‌টৰ প্ৰথম উল্লেখযোগ্য নাটক 'মাদাৰ কাৰেজ এণ্ড হাৰ চিলড্ৰেন' (১৯৩৮) জাৰ্মানীৰ ত্ৰিশ বছৰ ব্যাপী চলা যুদ্ধৰ পটভূমিত ৰচিত। মাদাৰ এগৰাকী ভ্ৰাম্যমান ব্যৱসায়ী। যুদ্ধৰ সময়ত প্ৰচুৰ টকা লাভ হোৱাৰ বাবে তেওঁ যুদ্ধৰ সমৰ্থক। যুদ্ধত এটা এটাকৈ তেওঁৰ আটাইকেইটা সন্তানেই প্ৰাণ বলি দিয়ে। এবাৰ শোকৰ প্ৰাবল্যত মাদাৰৰ মুখত যুদ্ধ-বিৰোধী উক্তি উচ্চাৰিত হৈছিল। কিন্তু নাটকৰ শেষৰ ফালে দেখা গৈছে যে ইমান ক্ষয়-ক্ষতি হোৱা সত্বেও তেওঁ যুদ্ধৰ সমৰ্থক। স্পষ্টভাৱেই মাদাৰ এটা তত্ত্বৰ প্ৰতীক। মানুহে তেওঁৰ চিন্তাৰে নিজৰ ব্যক্তিগত পৰিবেশৰ উৰ্দ্ধলৈ উঠিব নোৱাৰিলে অভিজ্ঞতাৰ পৰা শিক্ষা লাভ নকৰে।

ব্ৰেখ্‌টে 'দি লাইফ অব গেলিলিও' নামেৰে এখন ঐতিহাসিক নাটক লেখিছিল বিখ্যাত জ্যোতিৰ্বিজ্ঞানী গেলেলিওক অৱলম্বন কৰি। সূৰ্যৰ চাৰিওফালে পৃথিৱী আৰু অন্যান্য গ্ৰহবোৰ ঘূৰিছে —এই তত্ত্ব প্ৰত্যাহাৰ কৰিবলৈ প্ৰস্তুত হ'লে বিচাৰকমণ্ডলীয়ে গেলিলিওক দুটা বিকল্প পন্থাৰ ভিতৰত যি কোনো এটা বাছি লোৱাৰ সুযোগ দিব। তেওঁ নিঃসঙ্গ জীৱন যাপন কৰিবলৈ ৰাজী হ'লে যথেষ্ট পৰিমাণে কাম কৰাৰ স্বাধীনতা পাব পাৰে। অন্য পন্থাৰ আনুগত্য স্বীকাৰ কৰিলে তেওঁ প্ৰভূত বিত্তৰ অধিকাৰী হ'ব পাৰিব। গেলিলিওৱে শেষোক্ত বিকল্পটো গ্ৰহণ কৰিলে। কোনো কোনো সমালোচকৰ মতে এই নাটকত ব্ৰেখ্‌টৰ নিজৰ জীৱনৰ অন্তৰ্দ্বন্দ্ব প্ৰতিফলিত হৈছে। সি যি কি নহওক, এই নাটকখনো কম-বেছি পৰিমাণে প্ৰচলিত বাস্তৱবাদী নাটকৰ ঠাঁচতে লেখা। কিন্তু ব্ৰেখ্‌টে ইয়াত খুব সচেতনভাৱে আবেগ সৃষ্টিক পৰিহাস কৰিছে যাতে পাঠক বা দৰ্শক কোনো পক্ষালম্বনত প্ৰলুব্ধ নহয়। পাঠক বা দৰ্শকে যাতে নিৰপেক্ষভাৱে নাটকৰ উপজীব্য উপদেশটো গ্ৰহণ কৰিব পাৰে, সেইটোহে তেওঁৰ উদ্দেশ্য।

উপৰোক্ত [illegible] আৰু ইয়াৰ পূৰ্বে ৰচিত নাটকসমূহত ব্ৰেখ্‌টৰ নাট্য-তত্ত্ব পূৰ্ণভাৱে প্ৰ[illegible] বুলি [illegible] এই পৰ্যন্তলৈকে তেওঁ বাস্তৱবাদী [illegible] ৰূপান্তৰিত হৈছে 'দি ককেচিয়ান [illegible] ণা হয়, এই দুখন নাটক ব্ৰেখ্‌টৰ

প্ৰতিভাৰ শ্ৰেষ্ঠ কীৰ্ত্তি। প্ৰথমখন এপিক থিয়েটাৰৰ শ্ৰেষ্ঠ নিদৰ্শন। মধ্যযুগীয়া ককেচিয়াত নাটকৰ কাৰ্য-কলাপ সংঘটিত হৈছে। এক বিপ্লৱৰ সময়ত এখন নগৰৰ গৱৰ্ণৰজনক হত্যা কৰা হয় আৰু তেওঁৰ পত্নী বিদ্ৰোহী নেতাজনৰ লগত পলাই যায়। তেওঁৰ লগত মূল্যবান আ-অলঙ্কাৰ আৰু কাপোৰ-কানি লৈ যায়, কিন্তু তেওঁৰ কেঁচুৱাটো এৰি থৈ যায়। ৰাজ-দৰবাৰৰ ৰান্ধনি শালৰ পৰিচাৰিকা গ্ৰুচাই শত্ৰুৰ হাতৰ পৰা কেঁচুৱাটো উদ্ধাৰ কৰে আৰু অসীম কষ্ট তথা তেওঁৰ প্ৰেমিকক হেৰুওৱাৰ ভয় থকা সত্বেও কেঁচুৱাটিৰ ৰক্ষণাবেক্ষণ কৰে। ৰজাঘৰীয়া সৈন্য-সামন্তই বিদ্ৰোহ প্ৰতিৰোধ কৰে আৰু গৱৰ্ণৰৰ স্ত্ৰী নগৰলৈ উভতি আহে। তেওঁৰ মাটি-বাৰী আৰু ৰাজ প্ৰাসাদৰ উত্তৰাধিকাৰী কৰিবৰ বাবে পৰিত্যক্ত শিশুটো ঘূৰাই পোৱাৰ ইচ্ছা প্ৰকাশ কৰে। তেওঁৰ সৈন্য-সামন্তই শিশুটোক বিচাৰি উলিয়ায় আৰু দুৰ্জন লোকৰ পৰা ন্যায়াধীশলৈ পদোন্নতি হোৱা আজদাক নামৰ এজন লোকৰ আদালতত গোচৰ তৰে। ন্যায়াধীশে এক চকৰ বৃত্তৰ মাজত শিশুটো থ'বলৈ আদেশ দিয়ে আৰু দুয়ো গৰাকী মহিলাক শিশুটোক নিজৰ নিজৰ গাৰ ফাললৈ টানিবলৈ আদেশ দিয়ে। যিয়েই ইয়াত জিকিব, তেঁৱেই শিশুটোৰ অধিকাৰী হ'ব। গ্ৰুচাই শিশুটোৱে আঘাত পোৱাৰ ভয়ত টানিবলৈ শঙ্কা বোধ কৰিলে; যাৰ ফলত গৱৰ্ণৰৰ পত্নীয়ে জয় লাভ কৰিলে। কিন্তু ন্যায়াধীশ আজদাকে গ্ৰুচাক শিশুটো লৈ যাবলৈ ক'লে আৰু গৱৰ্ণৰৰ স্ত্ৰীৰ মাটি-বাৰী, ঘৰ দুৱাৰ বাজেয়াপ্ত কৰিবলৈ আদেশ দিলে আৰু সেই মাটিবাৰী তেওঁৰ নামকৰণেৰে এখন খেলপথাৰলৈ ৰূপান্তৰ কৰাৰো আদেশ হ'ল। কাহিনীৰ পৰামৰ্শমূলক অংশটো শেষত এটা গীতৰ আকাৰত ব্যক্ত কৰা হৈছে। গীতটো হৈছে ঃ

"যি যাৰ বাবে উপযুক্ত সি তাৰ ফালেই যায়
শিশু সকল ৰক্ষণাবেক্ষণৰ বাবে মাকৰ ওচৰলৈ যায়
ভালকৈ চালিত হ'বলৈ গাড়ীবোৰ যায় ভাল চালকৰ ওচৰলৈ
উপত্যকাভূমি যায় জলৰ ওচৰলৈ যাতে ফল জন্মিব পাৰে।"

পৰম্পৰাগত ধাৰণাক বিসৰ্জন দি পৰিসমাপ্তিয়ে এক সামাজিক আৰু নৈতিক সমস্যাৰ প্ৰশ্ন দাঙি ধৰিছে। আজদাকে সন্তানটোক তাৰ মৰমিয়াল তোলনীয়া মাকৰ কোলাত তুলি দিলে, কিন্তু তাৰ জন্মদাত্ৰী মাতৃক বঞ্চিত কৰিলে। গ্ৰুচাৰ ত্যাগক প্ৰাকৃতিক বন্ধনতকৈ (যি তেজ-মঙহৰ বন্ধনে সন্তানটোক গৱৰ্ণৰৰ স্ত্ৰীৰ লগত সাঙুৰি ৰাখিছে) উচ্চ বুলি স্বীকৃতি দিয়া হৈছে। এই নাটকত গ্ৰুচাই গৰ্ভধাৰিণী মাক নহৈও সন্তানটোৰ মাতৃত্বৰ অধিকাৰ লাভ কৰিলে এই কাৰণে যে তেওঁ প্ৰকৃত দায়িত্ব লৈ শিশুটোৰ ৰক্ষণাবেক্ষণ কৰিছিল। প্ৰকৃত দায়িত্ব পালন নকৰাৰ ফলত আচল মাক মাতৃত্বৰ অধিকাৰৰ পৰা বঞ্চিত হ'ল।

এই গোটেই কাহিনীটো এজন কাহিনী কওঁতাৰ জৰিয়তে বৰ্ণনা কৰা হৈছে আৰু

তিনিটা ঘটনাৰ প্ৰতিটোৱেই গীতেৰে আৰম্ভ কৰা হৈছে। ইয়াৰ প্ৰথম অংশত প্ৰচাই গৱৰ্ণৰৰ পৰিত্যক্ত শিশুটো উদ্ধাৰ কৰা আৰু তেওঁৰ দুখ-কষ্টৰ কথা বৰ্ণনা কৰা হৈছে; দ্বিতীয়াৰ্দ্ধত আজদাকৰ জীৱন সম্বন্ধে আভাস দিয়া হৈছে আৰু তৃতীয়াংশত আদালতৰ দৃশ্যটো বৰ্ণনা কৰা হৈছে। কাহিনী কওঁতাই গ্ৰীক কোৰাচৰ ভূমিকা লৈ গোটেই ঘটনাসমূহৰ আঁত ধৰিছে আৰু এলিয়েনেশ্যন এফেক্টত প্ৰাণ আৰোপিত কৰিছে। নাট্যকাৰে গীতৰ জৰিয়তে চৰিত্ৰসমূহৰ লগত দৰ্শকৰ আবেগিক সংযোগ স্থাপনত বাধা দিছে। প্ৰচাৰ বাহিৰে কোনো চৰিত্ৰকেই তেওঁ আদৰ্শবাদী কৰি তোলা নাই। নাটকৰ কোনো পৰিস্থিতিতেই আবেগ-অনুভূতিৰ পেনপেননিক মূৰ দাঙি ভুমুকি মৰাৰ সুবিধা দিয়া নাই। ব্ৰেখ্‌টে কৈছে ঃ "যেতিয়ালৈকে মানুহে নিজকে তেওঁলোকক শাসন কৰা উচ্চ ক্ষমতাসম্পন্ন শ্ৰেণীটোৰ পৰীক্ষা নিৰীক্ষাৰ আহিলা হিচাপে গণ্য কৰিব, তেতিয়ালৈকে নিজ ভাগ্যৰ উন্নতি সাধন কৰিবলৈ তেওঁলোক সমৰ্থ হ'ব নোৱাৰিব। চিকিৎসা গৱেষণাৰ উৎকৰ্ষ সাধন কৰিবলৈ হত্যা কৰা এটা নিগনিয়ে তাৰ জীৱনত সংঘটিত হোৱা ঘটনাৰ পৰা একো শিক্ষা নেপায়। এজন ট্ৰেজিক নায়কো এনে এটা নিগনিৰ নিচিনাই।"

নাটকীয় চৰিত্ৰসমূহে যেতিয়া কান্দে তেতিয়া দৰ্শকবৃন্দই হাঁহাটো আৰু নাটকীয় চৰিত্ৰসমূহে যেতিয়া হাঁহে তেতিয়া দৰ্শকবৃন্দই কন্দাটো তেওঁ বিচাৰে।

'গুড ওমেন অব্ চেজুৱান'ৰ নায়িকা এগৰাকী উদাৰমনা বাৰবণিতা। তেওঁ উপলব্ধি কৰিলে যে, তেওঁৰ পৰোপকাৰ প্ৰৱণতাই তেওঁক ধ্বংসৰ মুখলৈ ঠেলি লৈ গৈছে। অকল সেয়ে নহয়, তাৰ ফলত প্ৰতিবেশীসকলৰো নৈতিক অধঃপতন ঘটিছে। সেই কাৰণে প্ৰতিকাৰৰ বাবে তেওঁ পুৰুষৰ ছদ্মবেশ ধাৰণ কৰি এক কঠোৰ মনা ভতিজালৈ ৰূপান্তৰিত হ'ল। তেওঁৰ ওপৰত নিৰ্ভৰশীল প্ৰত্যেককে তেওঁ কিবা নহয় কিবা এটা কামত নিযুক্ত হ'বলৈ বাধ্য কৰালে, আৰু নিজে এজন ডিক্টেটৰলৈ পৰিণত হ'ল। দৈনিক দেৱতাসকল তেওঁৰ সমুখত উপস্থিত হৈ তেওঁক আচল নাৰী সত্তালৈ প্ৰত্যাৱৰ্তন কৰিবলৈ উপদেশ দিলে। তেওঁৰ প্ৰয়োজন হ'লে পুনৰায় পুৰুষৰ ভূমিকা গ্ৰহণ কৰিব পাৰিব। কিন্তু তেওঁ ডিক্টেটৰ হ'ব নোৱাৰিব। এই নাটকত (Verisimilitude) বা বাস্তৱৰ ভ্ৰান্তি সৃষ্টিৰ পদ্ধতি একেবাৰে পৰিত্যক্ত।

ব্ৰেখ্‌টৰ এক অংকীয়া প্ৰহসন 'দি ৱেডিং'ত (১৯২৩) বিবাহ অনুষ্ঠিত হোৱা স্থানত আচবাব-পত্ৰ ভঙাৰ দৃশ্যই পৰিয়ালটোৰ পূতিগন্ধময় অবস্থাৰ কথাৰেই ইংগিত দিয়ে। আদামভ আৰু আয়নেস্কোৰ নাটকসমূহৰ দৰেই ইয়াতো অৰ্ন্তলোকৰ বাস্তৱতাৰ ছবি দাঙি ধৰা হৈছে।

ব্ৰেখ্‌টৰ সৰ্বশ্ৰেষ্ঠ নাটকসমূহৰ ভিতৰত অন্যতম 'ইন দি জাঙ্গোল অব চিটিজ'ত (১৯২১-২৩) দুজন লোকৰ মাজত আমৰণ সংঘটিত হোৱা এখন যুদ্ধ চিত্ৰিত কৰা হৈছে। গাৰ্গা আৰু স্লিঙ্ক নামৰ দুজন লোকৰ মাজত প্ৰেম আৰু ঘৃণাৰ এক আশ্চৰ্যজনক

সম্বন্ধই গঢ় লৈছিল। এজনে আনজনৰ পৰা এখন কিতাপৰ ওপৰত তেওঁৰ অভিমত ক্ৰয় কৰিবলৈ বিচাৰিছে। গ্লিঙ্কে কিতাপৰ লেনদেন কৰা গ্ৰন্থাগাৰ এটাত কাম কৰা গাৰ্গাক অজস্ৰ টকা ভেটি দিবলৈ ওলাইছে এই কাৰণে যে তেওঁৰ ইতিমধ্যে ভাল নলগা কিতাপখন এতিয়া ভাল লাগিছে বুলি ব্যক্ত কৰিব লাগে। এই কথাটোৰ পৰাই সংঘৰ্ষৰ সূত্ৰপাত হয়। এই নাটকত মানৱ চৰিত্ৰৰ কাৰ্য-কলাপৰ অভিপ্ৰায় সম্বন্ধে জনাৰ অসম্ভৱনীয়তাৰ কথা ক'বলৈ বিচৰা হৈছে আৰু লগে লগে মানুহৰ মাজৰ যোগাযোগৰ সমস্যাটোও দাঙি ধৰা হৈছে।

বেকেট, আদামভ আৰু আয়নেস্কোয়ো এই একে সমস্যাকেই নাটকৰ জৰিয়তে উপস্থাপিত কৰিবলৈ বিচাৰিছিল। গ্লিঙ্ক আৰু গাৰ্গাৰ মাজৰ যুঁজখন প্ৰকৃতপক্ষে যোগাযোগ স্থাপনৰ এক প্ৰচেষ্টা। শেষত তেওঁলোকে এইটো স্বীকাৰ কৰিছে যে আনকি সংঘৰ্ষৰ মাজেদিও এনে যোগাযোগ স্থাপন কৰাটো সম্ভৱ নহয়।

'মেন ইকুৱেলচ মেন' (১৯২৪-২৫) নাটকত এজন বংশোদ্ভৱ ক্ষুদ্ৰ মানুহ এক নিষ্ঠুৰ সৈনিকলৈ ৰূপান্তৰিত হোৱাটো দেখুওৱা হৈছে। ব্ৰেখ্‌টে ইয়াত পুনৰ মিউজিক হলৰ শৈলী ব্যৱহাৰ কৰিছে। ৰূপান্তৰকৰণৰ দৃশ্যটো —য'ত সেই ক্ষুদ্ৰ মানুহজনক নাটকৰ কাৰ্যকৰণৰ বাবে উচটাই দিয়াই হৈছে —যিটো কাম তেওঁ অপৰাধ বুলি গণ্য কৰিছে, —তেওঁৰ অভিযোগৰ বিচাৰ কৰি শাস্তি বিহা হয় —আৰু এইটো ভাবিবলৈ বাধ্য কৰোৱা হয় যে তেওঁক গুলীবিদ্ধ কৰা হৈছে (যাৰ পিছত নতুন ব্যক্তিত্বৰে তেওঁৰ পুনৰুত্থান ঘটে) —এই সকলোবোৰ যাদুকৰী কৌশলেৰে মঞ্চত উপস্থাপন কৰা হৈছে।

ব্ৰেখ্‌টৰ 'দি বেবী এলিফেন্ট' এখন চুটি নাটক। ইয়াত 'চুৰৰিয়েলিজিম'ৰ প্ৰভাৱ বিদ্যমান। ইয়াত এটা পোৱালি হাতীক তাৰ মাকক হত্যা কৰা অপৰাধত অভিযুক্ত কৰা হৈছে। পোৱালি হাতীটোৱে এইটো প্ৰমাণ কৰিব পাৰে যে তাৰ মাক মৰা নাই আৰু যি কোনো কাৰণতেই সেইজনী তাৰ মাক নহয়। তথাপি গোচৰটো প্ৰমাণিত হ'ল আৰু পোৱালি হাতীটোক দোষী সাব্যস্ত কৰা হ'ল। এইখন বিশুদ্ধভাৱে এন্টি-নাটক আৰু ইয়াত লেখকৰ অবচেতন মনটোৱে নাট্যৰূপ দিয়া হৈছে।

আদামভৰ দৰেই ব্ৰেখ্‌টে পিছলৈ এই শিল্পধাৰা পৰিত্যাগ কৰি সামাজিক দায়বদ্ধ নাটক লেখাত আত্মনিয়োগ কৰিছিল। ব্ৰেখ্‌ট হৈছে 'থিয়েটাৰ অব এবচাৰ্ড'ৰ প্ৰথম নাটকটীয়াসকলৰ ভিতৰত অন্যতম। তেওঁৰ নাটকত উদ্ভট নাটকৰ ঐতিহ্য নিহিত হৈ আছে। আনকি তেওঁৰ ৰাজনৈতিক দায়বদ্ধতাৰ কালছোৱাৰ ভিতৰত ৰচিত নাটকসমূহত দাঙি ধৰা পুঁজিপতি জগতৰ ছবিখনো আছিল প্ৰকৃতপক্ষে নেতিবাচক আৰু উদ্ভট।

ব্ৰেখ্‌টে ভাবে যে নাটক প্ৰযোজনাত অভিনেতাসকলৰ স্থান অতি গুৰুত্বপূৰ্ণ। ব্ৰেখ্‌টীয় অভিনয়-শৈলী পূৰ্বে প্ৰচলিত সকলো অভিনয় ৰীতিৰ পৰা তাত্ত্বিক আৰু প্ৰয়োগিক

দিশৰ পৰা বেলেগ। ব্ৰেখ্‌টৰ নাটক আৰু প্ৰযোজনা ৰীতি অতি যুক্তি চিন্তা চৰ্চাৰ সুকঠোৰ ৰূপৰেখাৰে বন্ধা। ব্ৰেখ্‌টে বিচাৰিছে, মানুহে থিয়েটাৰৰ মাধ্যমত নীতি-নিষ্ঠভাৱে চিন্তা-ভাবনা কৰক। কিন্তু এই যুগৰ থিয়েটাৰৰ কামেই যেন চিন্তাক ধ্বংস কৰা, থিয়েটাৰমুখী কৰাৰ কথাটো নুঠেই। ব্ৰেখ্‌টৰ থিয়েটাৰ মুখ্যত প্ৰচাৰধৰ্মী। সেইকাৰণে সেই উদ্দেশ্য সফল কৰাৰ বাবে প্ৰয়োজন অনুসৰি পুৰণি প্ৰক্ৰিয়াৰ পৰিবৰ্তে নতুন পদ্ধতি আবিষ্কাৰ কৰিব লাগিব।

ফেদেৰিকো গাৰ্থিয়া লৰকাৰ ট্ৰেজিক নায়িকা

চিত্ৰশিল্পী, সঙ্গীতজ্ঞ, অভিনেতা আৰু মঞ্চ নিৰ্দেশক ফেদেৰিকা গাৰ্থিয়া লৰকা (১৮৯৯-১৯৩৬) এই যুগৰ অন্যতম শ্ৰেষ্ঠ গীতি কবি আৰু কাব্য-নাট্য ৰচয়িতা ৰূপেই অধিক পৰিচিত। ১৯৩৬ চনত মাত্ৰ ৩৮ বছৰ বয়সত স্পেইনত গৃহযুদ্ধৰ পটভূমিকাত লৰকাৰ মৃত্যু ঘটে। জুলাই-মাহৰ কোনো এক ৰাতিপুৱা এদল সৈন্যই লৰকাক টোপনিৰ পৰা তুলি লৈ হত্যা কৰি তেওঁৰ মৃতদেহ এটা গাতত পেলাই থৈ যায়। সেইদৰে যিদিনা নিৰ্দলীয় এজন প্ৰতিভাদীপ্ত যুৱকক গুলী কৰি হত্যা কৰা হ'ল সেইদিনা পৃথিবীৰ পৰা অন্যায়ভাৱে নিশ্চিহ্ন কৰি দিয়া হ'ল এক মহৎ সম্ভাৱনাক।

অকালতে মৃত্যু নোহোৱা হ'লে লৰকাই তেওঁৰ একান্ত নিজস্ব নাট্যবোধেৰে ইউৰোপীয় নাটকক অধিক সমৃদ্ধ কৰি তুলিব পাৰিলেহেতেন। যদিও বেছি দিন কাম কৰিবলৈ নোপোৱাৰ ফলত ইউৰোপীয় নাট্য ধাৰাৰ ওপৰত লৰকাই খুব বেছি ছাপ পেলাব পৰা নাই, তথাপি কেইখনমান নাটকৰ কাৰণেই নাট্য ইতিহাসত নিজৰ নামটো সোণালী আখৰেৰে লিখি থৈ যাবলৈ সক্ষম হৈছে। লৰকাৰ প্ৰধান নাট্যকৰ্ম সমূহৰ ভিতৰত আছে : 'এল্ আমো দ্য ডন পাৱলিমপ্লিন কন বেলিজা', 'ব্লাড ওৱেডিং' (১৯৩৩), 'ইয়াৰ্মা' (১৯৩৪), 'দ্য হাউচ অব্ বাৰ্নাৰ্ডা আলবা' (১৯৩৬)।

লৰকাৰ কাব্যনাট্য পদ্যাশ্ৰয়ী নহয়। তেওঁৰ কাব্যনাট্য সহজ, প্ৰাণময় আৰু সাবলীল। লৰকাৰ খ্যাতি হয়তো এলিয়ট বা ইটচ্‌ৰ সমতুল্য নহয়। আজিৰ এই বিংশ শতিকাত, য'ত ঋজু গদ্যৰ ৰাজত্ব, সেইক্ষেত্ৰত লৰকাই কাব্য-নাটক কেনেকৈ শৈল্পিক মহিমাত প্ৰতিষ্ঠিত কৰিলে তাৰ বিশ্লেষণৰ বাবে তেওঁৰ নাটক কেইখনৰ সামূহিক বিশ্লেষণ প্ৰয়োজন।

প্ৰথমতে 'ডন পাৱলিমপ্লিন' নামৰ নাটকখনি বিশ্লেষণ কৰা যাওক। ডন পাৱলিমপ্লিনৰ কাহিনী নিও-ক্লাছিক ফাৰ্চ জাতীয় কাহিনীৰ অন্তৰ্ভুক্ত। চাৰিটা প্ৰচণ্ড গতিময়

দৃশ্যত বৃদ্ধস্য তৰুণী ভাৰ্য্যা জাতীয় এটা কাহিনী। প্ৰথম দৃশ্যত পৰ্দা উন্মোচিত হৈছে ডন পাৰলিমপ্লিনৰ পাঠাগাৰৰ পটভূমিত। ডন পাৰলিমপ্লিন শুভ্ৰ পোছাক পৰিহৃত মধ্য বয়স্ক লোক। তেওঁৰ জীৱন পাঠাগাৰৰ চাৰি দেৱালয়ৰ মাজতে সীমাবদ্ধ। বৃদ্ধ পৰিচাৰিকা মাৰকোফাই গৰাকীক বুজোৱাত ব্যস্ত যে এই সঙ্কীৰ্ণ জীৱনৰ বাহিৰেও এখন বিৰাট ৰূপ ৰসৰ জগৎ আছে —সেইখন জগতত জীৱনৰ পূৰ্ণতা আহিব বিবাহৰ মাজেৰে। মাৰকোফাৰ অভিযোগ, তেওঁ মৰি গলে পাৰলিনপ্লিনক চোৱা চিতা কৰিবলৈ কোনো নাই। হঠাৎ ভাঁহি আহিল বেলিজাৰ ৰতি ৰসাত্মক গীতৰ সুৰ। মাৰকোফাই ডন পাৰলিমপ্লিনক লৈ খিড়িকীৰ ওচৰলৈ গ'ল। সেই খিড়িকীয়েদি বিপৰীত ফালৰ বাৰান্দাত গান গাই থকা বেলিজাক তেওঁলোকে দেখিবলৈ পালে। সেই লাস্যময়ী যুৱতীক দেখি ডনৰ গোটেই শৰীৰত শিহৰণ জাগিল। তেওঁ যেন অনুভৱ কৰিলে নাৰী স্পৰ্শৰ আকাঙ্খাত পুৰুষৰ প্ৰথম অনুৰণন। ইতিমধ্যে বেলিজাৰ কাষত আহি থিয় হয়হি তেওঁৰ মাক। বেলিজাৰ মাক আৰু মাৰকোফাই অতি সোণকালে ডন আৰু বেলিজাৰ বিয়াৰ দিনবাৰ স্থিৰ কৰি পেলায়।

দ্বিতীয় দৃশ্য বিবাহৰ ৰাতি। মঞ্চৰ মাজত এখন সুসজ্জিত পালং, পিছফালে পাঁচখন দুৱাৰ। পৰ্দা উঠাৰ লগে লগে আমি দেখিবলৈ পাও যে মাৰকোফাই ডন পাৰলিমপ্লিক বিবাহিত জীৱন সম্পৰ্কে উপদেশ দিছে। তেওঁলোক বাহিৰলৈ যায়, ৰাতিৰ পোছাক পিন্ধি বেলিজা সোমায়, অলপ সময়ৰ পিছতেই পাৰলিমপ্লিন উভতি আহে। অলপ সময় দুয়োজনে কথাবাৰ্ত্তা পতাৰ পিছত দুখন ধূসৰ পৰ্দাৰে পালঙখন ঢাকি দিয়ে। অলপ সময় সমুখত বহি এওঁলোকে মৃদু হাঁহে, কথা বতৰা পাতে, অৱশেষত পৰ্দা গুচাই তেওঁলোক মঞ্চৰ পৰা গুছি যায়। পাঁচখন দুৱাৰেদি প্ৰভাতী সূৰ্য্যৰ পোহৰ আহি মঞ্চ উজ্জ্বল কৰি তোলে। সেই পোহৰত আমি দেখো বেলিজা গভীৰ তৃপ্তিৰ নিদ্ৰাত মগ্ন, তেওঁৰ কাষৰ পাৰলিমপ্লিন বহি আছে, তেওঁৰ মূৰত পুষ্পশোভিত কাৰুকাৰ্য্যমণ্ডিত এজোৰা শিং। বেলিজা মৃদু আয়াসেৰে টোপনিৰ পৰা উঠে আৰু সকলোবোৰ অস্বীকাৰ কৰে কিন্তু পাৰলিমপ্লিনৰ চকুত পৰে পাঁচখন দুৱাৰত পাঁচটা টুপি। তেওঁ বুজিলে যে বিয়াৰ ৰাতি তেওঁৰ স্ত্ৰীৰ ওচৰলৈ পাঁচজন মানুহ আহিছিল। দূৰৰ পৰা ভাঁহি আহে গধুৰ লোহাৰ ঘণ্টাত ধ্বনিত প্ৰভাতী প্ৰাৰ্থনাত যোগদান কৰাৰ আহ্বান।

তৃতীয় দৃশ্যত দেখিবলৈ পাওঁ মাৰকোফা তেওঁৰ প্ৰভুৰ অপৌৰুষত্বত অত্যন্ত লজ্জিত। তেওঁ উত্তেজিত ভাবে জনায় যে, বেলিজা ইতিমধ্যে ষষ্ঠ প্ৰেমিকৰ স্বপ্নত মগ্ন। আমি বিস্মিত হৈ লক্ষ্য কৰো ডন পাৰলিমপ্লিন এই খবৰত বিশেষভাবে উৎফুল্লিত। প্ৰভুৰ হতভাগ্যত ব্যথিত মাৰকোফক পাৰলিমপ্লিনে কয় যে তেওঁ প্ৰেমৰ বৈচিত্ৰ্যৰ একোৱেই বুজি নাপায় আৰু এতিয়া তেওঁ যাব পাৰে। ডন পাৰলিমপ্লিন এতিয়া অকলসৰে, ইতিমধ্যে কোঠাত সোমায় স্বপ্নময়ী বেলিজা। তেওঁৰ চকুত নতুন জ্যোতি তেওঁ ভাবিছে তেওঁৰ প্ৰেমিকৰ কথা— যাৰ প্ৰেম পত্ৰ তেওঁ পাইছে, কিন্তু যাক এতিয়াও তেওঁ একান্তভাবে

পোৱা নাই। স্বপ্নবিভোৰ বেলিজাক পাৰলিমপ্লিনে কয় যে, তেওঁ সকলোবোৰ বুজি পাইছে। তেওঁৰ বয়স হৈছে, তেওঁ এতিয়া এই নশ্বৰ জগতৰ হাস্যকৰ ক্ষণস্থায়ী কামনা বাসনাৰ উৰ্দ্ধত। সেইকাৰণে তেওঁ বেলিজাৰ বাবে নিজকে উৎসৰ্গ কৰিব।

শেষ দৃশ্যটো বাগানৰ পটভূমিকাত উন্মোচিত। প্ৰথমেই দেখো উদ্‌ভ্ৰান্ত পাৰলিমপ্লিনে মাৰকোফক বুজাইছে যে অহা কালিলৈ তেওঁ ছুটী পাব আৰু তেতিয়া তেওঁ নিশ্চয় সকলোবোৰ বুজি পাব। কথা কৈ কৈ তেওঁ বাহিৰলৈ যায়, জিলমিল পোছাক পিন্ধি বেলিজা গান গাই গাই সোমাই আহে। ডন পাৰলিমপ্লিন আহে, বেলিজাৰ লগত কথা পাতি বুজি পায় যে তেওঁৰ নতুন প্ৰেম আগৰ সকলো প্ৰেমতকৈ ডাঙৰ, আনকি আত্ম প্ৰেমতকৈও ডাঙৰ। ডন পাৰলিমপ্লিনে কয় যে, বেলিজাই যাতে তেওঁৰ নৱতম প্ৰেমিকক চিৰকালৰ বাবে পায় সেইবাবে তেওঁক হত্যা কৰিব। এই কথা কৈয়েই তেওঁ খোলা ছুৰী লৈ তীব্ৰ বেগে ওলাই যায়। বেলিজাই উদ্‌ভ্ৰান্তৰ নিচিনাকৈ অস্ত্ৰ বিচাৰে, ডন পাৰলিমপ্লিনক হত্যা কৰি তেওঁ তেওঁৰ প্ৰেমিকক বচাব। ইতিমধ্যে এজন লোক ঢলং পলংকৈ সোমাই আহে। তেওঁৰ মুখ ৰঙীন কাপোৰেৰে ঢকা, তেওঁৰ বুকুত কিবা অস্ত্ৰৰে বিদ্ধ এটা দাগ। উত্তেজিত বেলিজাই সেই কাপোৰ গুচাই আৱিষ্কাৰ কৰে ডন পাৰলিমপ্লিনক। মৃত্যু পথৰ যাত্ৰী ডন পাৰলিমপ্লিনে মৃত্যুৰ আগেয়ে কৈ যায় যে, তেওঁ বেলিজাৰ মনত প্ৰেম জাগৰিত কৰিছে,তেওঁৰ সুন্দৰ দেহত আত্মাক প্ৰতিষ্ঠা কৰিছে এয়ে তেওঁৰ শেষ উপহাৰ।

এই কাহিনীৰ মাজত বিশেষ নতুনত্ব নাই। লৰকাৰ কৃতিত্ব মাথোন পুৰণি ঠাঁচত বন্ধা কাহিনীৰ কাব্যিক বিন্যাস। এইটো কথা স্বীকাৰ কৰিবই লাগিব যে এটা ফাৰ্চ জাতীয় বিষয়ক লৰকাই পৰম কাব্যময় কৰি তুলিছে। 'ডন পাৰলিমপ্লিন'ৰ কাব্যিক সাফল্যৰ মূলত লৰকৰ একাধিক চেতনাই কাম কৰিছে। তেওঁ এই বিষয়ে সচেতন আছিল যে সাৰ্থক কাব্য-নাট্য সৃষ্টিৰ বাবে গীতিময়তাতকৈ বেছি প্ৰয়োজন কাহিনীৰ কাব্য সম্ভৱ নাটকীয়তা।

লৰকাৰ 'ব্লাড ওৱেডিং' নাটকখন আধুনিক ট্ৰেজেদী হিচাপে কিছু পৰিমাণে বৈশিষ্ট্যপূৰ্ণ। সংকট সংঘাতৰ উৎকণ্ঠা ৰচনাত, গদ্য আৰু কাব্যৰ তীব্ৰ, বলিষ্ঠ, গীতিময় উচ্ছ্বাসৰ সুষ্ঠ সমন্বয়ত, চুৰৰিয়েলিষ্ট চিত্ৰকল্পৰ ব্যৱহাৰত 'ব্লাড ওৱেডিঙে' নাট্যানুৰাগীৰ পৰা প্ৰশংসা অৰ্জ্জন কৰিছে। ইয়াত ভাগ্য বিপৰ্য্যয় আৰু হিংসাবৃত্তিৰ ৰূপকল্প ব্যৱহাৰ কৰি লৰকাই ট্ৰেজিক ৰচনাত নতুন আঙ্গিকৰ এক সফল পৰীক্ষা কৰিছে।

লৰকাৰ নাটকত এটা বিষয় বিশেষভাৱে লক্ষণীয়। তেওঁৰ চাৰিওখন বিয়োগান্তক নাটকতেই দেখা যায় যে ট্ৰেজেদীৰ উৎস নাৰী। নাৰীৰ জীৱনলৈ আহিব মৃত্যুবহ বিপৰ্য্যয়। মানৱ জীৱনত নাৰীৰ আটাইতকৈ ডাঙৰ ভূমিকা পুৰুষ আৰু শিশুক ভাল পোৱা। সেই কাৰণে স্বাভাৱিকভাৱেই ট্ৰেজেদী আৰু কমেদীত নাৰীৰ মুখ্য বা অন্যতম মুখ্য ভূমিকাত

গুৰুত্ব আৰোপিত হৈছে। লৰকাৰ নাটক এই ভূমিকাৰ আৰু এটা আধুনিক স্বীকৃতি।

'ব্লাড ওৱেডিং' নাটকত বিয়াৰ ৰাতিয়েই ন কন্যা তেওঁৰ পূৰ্ব প্ৰেমিকৰ লগত পলাই যাব। পিছত তেওঁলোক ধৰা পৰিব এক অৰণ্যত, য'ত দ্বন্দ্বযুদ্ধত প্ৰেমিক আৰু স্বামীয়ে পৰস্পৰে পৰস্পৰক হত্যা কৰিব। শেষত দেখা যাব প্ৰেমিকৰ স্ত্ৰী, ন-কন্যা আৰু তেওঁৰ শাহুয়েকে বিলাপ কৰিছে। গ্ৰীক নাটকৰ দৰে পূৰ্ব ঘটিত অপৰাধৰ কাহিনীও আছে।

নাটকৰ সংলাপ সংক্ষিপ্ত তথা ৰসোত্তীৰ্ণ, গানো আছে প্ৰচুৰ। 'মুন' আৰু 'বেগাৰ ওমেন'ৰ ইংৰাজী অনুবাদৰ কাব্য-সংলাপৰ পৰা কিছু অংশ উদ্ধৃত কৰি লৰকাৰ আঙ্গি -কৰ পৰিচয় দিয়া উচিত বিবেচনা কৰিলো। অৰণ্যৰ মাজত প্ৰেমিক প্ৰেমিকা ধৰা পৰিব, স্বামী আৰু প্ৰেমিকৰ মাজত হব দ্বন্দ্ব যুদ্ধ, তেতিয়া ঃ

Beggar Woman : The moon's going away, just they're near. The wort get past here. The river's whisper and the whispering tree trunks will muffle the torn flight of their shricks.

It has to be here, and som. I'm worn-out. The coffins are ready, and white sheets wait on the floor of bedroom for heavy bodies with torn throats.

Let not one bird awake, let the breeze, gathering their moons in her skirt fly with them with the over block true tops or bury them in soft mud.

(Impatiently)
Oh, that moon ! that moon !
(The moon appears. The intense blue light reappears.)

Moon : They're coming. One band through the ravine and the other along the river. I'm going to light up the founders. What do you need?

Beggar Woman : Nothing.

Moon : The wind blows now, with a double edge.

Beggar Woman : Light up the west coast and open the path after that.

Moon : But let them be along time a-dying so the blood will slide its delicate hissing between my fingers. Look how my ashan valleys already are walking in longing for this fountain of shuddering Jashes !

অৱশেষত আকৌ শ্লেষ আৰু গীতিময়তাৰ সুষম সমন্বয় ঘটিব ঃ

Mother : It's the something
Always the cross, the cross.

Woman : Sweet nails,
Cross adored,

Sweet name
of Christ out Lord.

Bride : May the cross protect both the quick and the dead.

Mother : Neighbours : with a knife.........
.........the dark root of a stream.

Bride : And this is a knife
a tiny knife
that barlegy fits the hand,......
.... two men are left stiff,
with their lips turning yellow.

Mother : And it Farley fits the hand
But it slides in clean
through the astonished flesh
and stops there, at the place
where trembles, anmeshed
the dark root of a stream.

'দ্য হাউচ্ অব বার্নার্ডা এলবা'ক লৰকাই কৈছে, 'a drama about women in a village of Spain'. তেওঁ আৰু কৈছে, 'these three acts are intended as a photographic documents.'

বার্নার্ডাৰ পাঁচজনী ছোৱালী —কুৰিৰ পৰা উনচল্লিশ বছৰ পর্য্যন্ত তেওঁলোকৰ বয়স। বার্নার্ডা উগ্র প্রকৃতিৰ মহিলা। তেওঁৰ বৃদ্ধা মাকৰ বয়স আশী, উন্মাদ। তেওঁক তলা বন্ধ কৰি ৰখা হলেও নাট্য ক্রিয়াক উত্তপ্ত কৰাৰ বাবেই বোধ হয় তেওঁ মাজে মাজে পলাই যায়। এই নাটকত পৰিয়ালৰ বন্ধু হিচাপে দুগৰাকী মহিলাও আছে। আৰু আছে শোকাভিভুত দুশগৰাকী নাৰী সম্বলিত কোৰাছ।

বার্নার্ডাৰ স্বামীৰ সম্প্রতি মৃত্যু হৈছে। ডাঙৰ ছোৱালী অগাষ্টিয়াচ পঁচিশ বছৰৰ যুৱক পেপে-এল-ৰমানো'ৰ প্রায় বাগ্‌দত্তা। আনকি শ সংকাৰৰ সময়তো দেখা যাব স্ত্রী চৰিত্রসমূহে পুৰুষ চৰিত্রসমূহৰ লগত অর্থবহ্ দৃষ্টি বিনিময় কৰিব। ৰাতি পেপেক খিড়িকীৰ ওচৰত বৈ প্রেম নিবেদন কৰাও দেখা যাব। কেতিয়াবা অগাষ্টিয়াচে তেওঁৰ কাৰণে খৰচ কৰিলেও আচলতে তেওঁ কনিষ্ঠা কন্যা আদেলাৰ প্রতিহে আকৃষ্ট। আৰু অগাষ্টিয়াচে তেওঁৰ পৈত্তিক সম্পত্তিৰ অধিকাংশই উত্তৰাধিকাৰ সূত্রে পাইছে।

উক্ত নাটকৰ প্রথম দৃশ্যত দেখা যাব সেই উন্মাদ বৃদ্ধাক যি পৰিচালকৰ দৃষ্টিত ধুলি মাৰি পলাই আহিছে। ইয়াত সংলাপ গদ্যত ৰচিত।

মাৰিয়া জোচেফা : বিয়া কৰিম বুলি পলাই আহিছো। মই এজন সুপুৰুষ সমুদ্র তীৰৰ লোকক বিয়া কৰিবলৈ বিচাৰো। কাৰণ ইয়াৰ পুৰুষসকল ছোৱালীৰ

ওচৰৰ পৰা পলাই যায়।

বাৰ্নাৰ্ডা : আঃ মা, মনে মনে থাকা না।

মাৰিয়া জোচেফা : নাই, নাই —মই মনে মনে নেথাকো। বিয়াৰ কাৰণে বলিয়া আবিঐ ছোৱালীবোৰৰ মুখ চাই থাকিব নোৱাৰো। আৰু মই মোৰ শহুৰৰ ঘৰলৈ উভতি যাবলৈ বিচাৰো। বাৰ্নাৰ্ডা, মই বিচাৰো এনে এজন পুৰুষ, যিজনক বিয়া কৰি সুখী হব পাৰিম।

বাৰ্নাৰ্ডা : এওক তলা বন্ধ কৰি ৰাখা।

এইবাৰ প্লট জমি উঠিব। পোনিকা পৰিয়ালাৰ বন্ধু, ছোৱালীইঁতক গল্প শুনাই কেনেকৈ স্বামীক কবলত ৰাখে। তেওঁ কব বিয়াৰ দু-সপ্তাহৰ পিছতে যদি স্বামীয়ে আনৰ লগত হলি গলি কৰে তেতিয়া ছোৱালীইঁতে কি কৰা উচিত।

এমেলিয়া : তুমি স্বামীৰ এই ব্যৱহাৰ পছন্দ কৰিছিলা?

পোণিকা : মই তেওঁক কবলত কেনেকৈ ৰাখিব লাগে তাৰ শিক্ষা দিলো—

মাটিৰিও : এই কথা সঁচা জানো, তুমি কেতিয়াবা কেতিয়াবা —তেওঁক হেনো মাৰা —?

পোণিকা : কৈছাহেনে? এবাৰ মই তেওঁৰ এটা চকু ওপৰত উঠাই দিছিলো —

মেগডালেনা : ছোৱালী মাত্ৰেই তেনেকুৱা হোৱা উচিত।

পোণিকা : মই কিন্তু তোমাৰ মাৰ দলৰ। এবাৰ মানুহটোৱে মোক কি যেন কৈছিল, তাৰ পিছত মই দেখুৱাই দিলো নহয় তেওঁৰ মাকৰ বিয়া। (সকোলোৱে হাঁহিব)

মেগডালেনা : এদেলা, বেছেৰী - মনত ৰাখিবা -

এই ধৰণে ট্ৰেজেদীৰ প্ৰস্তুতি আগুৱাই যায় —নাৰী জগতৰ কামনা-বাসনা, ঈৰ্ষা-হতাশা, অৰ্দ্ধ উন্মাদ, অস্বাভাৱিক, অবদমিত, ভণ্ড, ৰণচণ্ডী, নানা প্ৰতীকৰ ভীৰ। ধাৰণা হয় নাৰী জীৱনৰ ট্ৰেজেদী চিত্ৰিত কৰাই হ'ল লৰকাৰ মূল লক্ষ্য :

এমেনিয়া : ছোৱালী হৈ জন্ম লোৱাটোৱেই এক মহা শাস্তি।

মেগডালেনা : আনকি আমাৰ চকুকেইটাও আমাৰ নহয়।

'থ্ৰি ডটাৰ্চ' নাটকত জুলীৰ বিক্ষোভ স্মৰণীয় :

I hate you after your kisses. Our love is a dead in which I am worsted because you what is best in me turns traitor. I blush of your Victories because you could never have gained them without the help of what base in me, without the baseness you know how to excite. It is not I who yield. It is the animal in me... I hate you for the crime of our loveless marriage, the crime you force me to share, I admit you are not only guilty one..

মনলৈ আহে ইটচ্ৰ 'দ্য লেডিজ ফাৰ্ষ্ট চং' :

I am in love
And that is my shame.
What hurts the sould
My soul adores,
No better than a beast
upon all fours.

'ইৰ্য়ামা' নাটকখন নায়িকা ইৰ্য়ামাক কেন্দ্ৰ কৰি ৰচিত হৈছে। এইখন নাটকত মাতৃত্বৰ বাবে বিয়াকুল এগৰাকী স্ত্ৰীৰ অন্তৰৰ বেদনাৰ ছবি ফুটাই তোলাৰ প্ৰয়াস কৰা হৈছে।

ইৰ্য়ামাৰ জুৱান নামৰ ডেকাজনৰ লগত বিয়া হৈছিল সন্তান জন্ম দি মাতৃ হোৱাৰ সুখ উপলব্ধিৰ কাৰণে। বিয়াৰ পিছত কেইবা বছৰো পাৰ হৈ গ'ল কিন্তু তাইৰ সন্তান নহ'ল। তাই অস্থিৰ হৈ পৰিল, অকলশৰীয়া ঘৰখনত থাকি মুঠেই শান্তি নেপোৱা হ'ল। ইৰ্য়ামাৰ স্বামী জুৱান খেতি খোলাৰ কামত ব্যস্ত থাকে। সন্তানৰ প্ৰতি তেওঁৰ কোনো আকুলতা নাই। তেওঁ ভাবে সন্তান নহ'লে ভালেই কাৰণ ঘৰুৱা জঞ্জালৰ পৰা নিজকে মুক্ত কৰি ৰাখিব পাৰি। তেওঁৰ ওচৰত গৰু গাইতকৈ সন্তানৰ বেলেগ তাৎপৰ্য্য নাই। এদিন ইৰ্য়ামাই গিৰীয়েক জুৱানৰ মুখৰ পৰা সন্তানৰ বিষয়ে চিন্তা নকৰাৰ উপদেশ পালে। সন্তান নহ'লে তেওঁলোক দুয়ো শান্তিৰে থাকিব পাৰিব বুলিও গিৰীয়েকে মনৰ কথা জনালে। ইৰ্য়ামাৰ অৰ্ন্তআত্মা গৰজি উঠিল, মনটো বজ্ৰৰ দৰে কঠিন কৰিলে। দুই হাত প্ৰসাৰিত কৰি তাইৰ স্বামীয়ে তাক আকোৱালি ধৰি চুমা খাবলৈ আহ্বান জনালে। ইৰ্য়ামাই বিতৃষ্ণাত স্বামীৰ আহ্বান প্ৰত্যাখ্যান কৰি এটা বিকট চিঞৰ মাৰি গিৰীয়েকৰ ডিঙিৰ চেপি ধৰিলে আৰু জুৱানৰ প্ৰাণবায়ু ওলাই নেযোৱালৈকে টেঁটুত চেপি ধৰিয়েই থাকিল।

নাটকত এনেকুৱা মৰ্ম্মস্পৰ্শী দৃশ্য সঘনে দেখিবলৈ পোৱা নাযায়। নায়িকাই জীৱনৰ মহত্তম বেদনা প্ৰকাশৰ জৰিয়তে নাটকত এক গভীৰ কৰুণ ৰসৰ সৃষ্টি কৰি এক বেলেগ মাত্ৰা প্ৰদান কৰিছে। লৰকাৰ ট্ৰেজিক নায়িকা কেইগৰাকী সেইহে মুগ্ধ, বিবৰ্জিত, ক্ষুব্ধ নাৰী জাতিৰ প্ৰতীক। অকল নায়িকাৰ ক্ষেত্ৰতে নহয়, লৰকাৰ কাব্যত মৃত্যু-চিন্তাই এক প্ৰধান স্থান দখল কৰি আছে। কিন্তু আমি যিটো পাহৰা নাই, খ্ৰীষ্টিয় তত্ত্বৰ নিচিনাকৈ, এই মৃত্যু চিন্তা অনন্ত জীৱনৰ আলেখ্য দৰ্শনৰে সমৃদ্ধ। এই অনন্ত জীৱন কামনা স্বেচ্ছামৃত্যুৰ দ্বাৰাই পৰিপূৰ্ণ হব। এই মৃত্যু জীৱনৰ বিজয় ঘোষণা মাত্ৰ।

লৰকাৰ 'দ্য হাউছ অব বাৰ্নাৰ্ডা' নামৰ নাটকখন দুলাল ৰয়ে 'ফ'তেমা বিবিৰ ঘৰ' নামেৰে অসমীয়ালৈ অভিযোজনা কৰি মঞ্চৰূপ আগবঢ়াইছে। কিন্তু এইখনো কিতাপ আকাৰে প্ৰকাশ নোহোৱাত ইয়াৰ গুণা-গুণ নিৰ্ণয় কৰাটো কঠিন হৈছে।

ইউজিন অ'নিল ঃ
নাট্যভাৱনা আৰু জীৱন দৰ্শন

অ'নিল আমেৰিকাৰ নৱনাট্য আন্দোলনৰ প্ৰধান বাটকতীয়া। তেওঁৰ নাটকত নাট্য আঙ্গিকৰ বিভিন্ন উপাদান-দৃষ্ট হয়। অ'নিল আমেৰিকাৰ নাট্য সাহিত্যত ৰিয়েলিজিমৰ গুৰু, নেচাৰেলিজমৰ অসামান্য পথ প্ৰদৰ্শক। অ'নিলে তেওঁৰ নাটকত মানুহৰ আদিম চেতনা প্ৰবৃত্তি উন্মাদতা ভয়ঙ্কৰ ৰূপত প্ৰষ্ফুটিত কৰিছে।

অ'নিল মাৰ্কিন নাটকৰ জনক আৰু আধুনিক নাট্য-সাহিত্যৰ উল্লেখযোগ্য নাম। যদিও তেওঁৰ অধিকাংশ নাটকেই বিস্মৃতিত বিলিন হোৱাৰ পথত অগ্ৰসৰ হৈছে, তথাপি মাত্ৰ তিনি চাৰিখন নাটকৰ বাবেই অ'নিলে প্ৰথম শাৰীৰ নাট্যকাৰৰ সন্মান পাব। সাংবাদিক হিচাপে জীৱন আৰম্ভ কৰি অলপ দিনৰ ভিতৰতে মঞ্চৰ প্ৰতি আকৃষ্ট হয় আৰু সামুদ্ৰিক পটভূমিকাৰ কেইখনমান একাঙ্কিকা লিখে। প্ৰথম উল্লেখযোগ্য নাটক "বিয়ণ্ড দি হৰাইজন" (১৯২৪); এই সময়ৰ পৰা ১৯৩১ চন পৰ্য্যন্তলৈকে নিয়মিতভাৱে নাটক লিখে। ১৯৩৯ চনত "দি আইচমেন কমেথ" ৰচিত হয় আৰু ইয়াৰ পিছৰ পৰাই অ'নিলৰ মহৎ নাটকসমূহ ৰচিত হয়। ১৯৩৬ চনত অ'নিলে সাহিত্যৰ বাবে নবেল পুৰস্কাৰ পায়।

এই কথাত কাৰো সন্দেহ থাকিব নোৱাৰে যে অ'নিল মহান শিল্পী, তেওঁৰ কেইখনমান নাটক বিশ্বসাহিত্যৰ শ্ৰেষ্ঠ নাটকসমূহৰ ভিতৰত অন্যতম। অথচ এইটো লক্ষণীয় যেন এই অ'নিলৰেই বহু নাটক আঙ্গিকৰ বৈচিত্ৰ সত্বেও, অভিজ্ঞতাৰ তীব্ৰতা সত্বেও সামগ্ৰিক শিল্প গুণবৰ্জ্জিত। পাঠক আৰু সমালোচকে এই কথা চিন্তা কৰি বিস্মৃত হয় যে কেনেকৈ এইজন ব্যক্তিয়ে "ওয়েলমেড" নাটক লিখে, যিজনে "আইচমেন কমেথ"ৰ নিচিনা নাটক লিখিবলৈ সমৰ্থ হয়। অ'নিলৰ ৰচনাশৈলীৰ এই বিস্ময়কৰ অসমতাই আজিৰ যি কোনো সমালোচকৰ দৃষ্টি আকৰ্ষণ কৰিবলৈ বাধ্য। সেইহে এই নাট্যকাৰজনৰ খ্যাতিৰ উঠা-নমা সম্পৰ্কে বিশ্লেষণ অথবা অ'নিল সম্পৰ্কে সামগ্ৰিকভাৱে মূল্যায়ণ কৰাৰ আৱশ্যকতা নুই কৰিব নোৱাৰি।

অ'নিলৰ নাটকসমূহৰ কাহিনী বিচাৰ কৰি তেওঁৰ বক্তব্য আৰু জীৱনদৰ্শন উপলব্ধি কৰিব পাৰি। অ'নিলৰ নাটক তেওঁৰ জীৱনৰেই অপৰূপ ভাষ্য, অজস্র (যেন আত্মজীৱনীমূলক) নাটকৰ মাধ্যমত ট্ৰেজেদীৰ নায়কৰ বেদনাসিক্ত ছবিখন কৰুণৰূপত তুলি ধৰাৰ প্ৰয়াস। ১৯২৪ চনত তেওঁৰ প্ৰথম পূৰ্ণাঙ্গ নাটক Beyond the Horizon ৰ অভিনয়ে নাট্যৰসিক সকলক চমকিত কৰে। মৃত্যু পৰ্যন্ত সৃষ্টিৰ পথ সুগম হৈ উঠে। অ'নিলৰ উল্লেখযোগ্য নাট্যৰচনাসমূহৰ ভিতৰত Anna Christie (১৯২০), The Emperor Jones (১৯২০), The Hairy Ape (১৯২১), Desire under the Elms (১৯২৪), The Great God Brown (১৯২৫), Lazarus Laughed (১৯২৭), Strange Interlude (১৯২৮), Dynamo (১৯২৯), Mourning Becomes Electra (১৯৩১), Ah! Wilderness (১৯৩৩), A Touch of the Poet (১৯৪৭) অন্যতম।

"আনা ক্ৰীষ্টি" নাটকত এখন কয়লাবাহী জাহাজৰ প্ৰৌঢ় কেপ্টেইন ক্ৰীছ ক্ৰীস্টোপাৰছনে সমূদ্ৰৰ দুনিৰ্বাৰ আকৰ্ষণ অনুভৱ কৰে। সমূদ্ৰ তেওঁৰ পৰিয়ালৰ বাবে এক অভিশাপ, যদিও অচ্ছেদ্য বন্ধনত যুক্ত। সমুদ্ৰৰ বুকুতে মৃত্যু হৈছে তেওঁৰ পিতাক আৰু দুজন দাদাকৰ। নিঃসঙ্গ জীৱনক্লান্ত তেওঁৰ স্ত্ৰীও দূৰলৈ আতৰি গৈছে। কিন্তু এৰি থৈ গৈছে তেওঁৰ একমাত্ৰ কন্যা সন্তান আনাক। পিতৃ-মাতৃৰ সান্নিধ্যচ্যুত স্নেহ ভালপোৱা হীন আনাৰ জীৱন অমাৰ্জিত উচ্ছৃঙ্খলতাৰ মাজত গঢ় লৈ উঠে। এদিন সন্ধিয়া নিউইয়ৰ্ক চহৰৰ এখন মদৰ দোকানত ক্ৰীছ বহি আছিল, এনেতে খবৰ আহিল যে নিজৰ ছোৱালী আনাই তেওঁৰ লগত থাকিবলৈ বিচাৰিছে। বিশ বছৰৰ পিছত কন্যাৰ সান্নিধ্য লাভৰ আশাত পিতা আনন্দিত, ছোৱালীয়ে জীৱনক ভাল পাবলৈ আৰম্ভ কৰে। কোনো এটা ৰাতি ক্ৰীছে ডুবি যোৱা এখন জাহাজৰ চাৰিজন কৰ্মীৰ প্ৰাণ ৰক্ষা কৰে। এওঁলোকৰ ভিতৰত বলিষ্ঠ উদ্দাম আইৰিছ যুৱক মেক বাৰ্কক আনাই ভাল পাবলৈ আৰম্ভ কৰে আৰু বাৰ্কেও তাইক ভাল পায়। কিন্তু ক্ৰিছে বাৰ্কক সহ্য কৰিব নোৱাৰে। আনাই বুজি পায় যে তাইক কেন্দ্ৰ কৰিয়েই দুজনৰ মাজত দ্বন্দ্ব সংঘাত। আনাক ভাল পায় কাৰণেই পিতাকে তাইক এৰি দূৰলৈ যাবলৈ বিচাৰে। শেষত বাৰ্কে বুজি পালে আনাৰ প্ৰকৃতি —ভালপোৱাৰ দ্বাৰাই জীৱনৰ পৰি পূৰ্ণতা বিচাৰে। ক্ৰীছেও জীয়েকৰ অতীত লাঞ্ছনাৰ বাবে নিজকে জগৰীয়া কৰে। আনা আৰু বাৰ্কৰ মিলনত আনন্দিত হৈ ঈশ্বৰৰ ওচৰত তেওঁলোকৰ বাবে আশীৰ্বাদ প্ৰাৰ্থনা কৰে।

"এম্পেৰোৰ জ'নচ" নাটকত ওৱেষ্ট ইণ্ডিজৰ এটা ক'লা মানুহৰ দ্বীপত ব্ৰুটাছ জ'নছ নামৰ এজন নিগ্ৰো আহি দ্বীপৰ চৰ্দাৰ লেমক আতৰাই নিজে সম্ৰাটৰ আসন দখল কৰিছে। জ'নছৰ অতীত ইতিহাস খুব গৌৰবোজ্জ্বল নহয়, তেওঁ এই সৰল, নিৰ্বোধ অথচ ভয়াবহ মানুহৰ ওপৰত নিজ আধিপত্য বিস্তাৰ কৰি সকলো হস্তগত কৰি লৈছে, অৰ্থ ধন ৰত্ন সংগ্ৰহ কৰি সংগোপনে ৰাখিছে যাতে প্ৰয়োজন হ'লে সেইবোৰ লৈ অন্য দেশলৈ গুছি যাব পাৰে। কিন্তু সেই সকল নিৰ্বোধ মানুহে শেষ পৰ্য্যন্ত তেওঁক গ্ৰহণ

কৰিব নোৱাৰিলে, চৰ্দাৰ লেমৰ নেতৃত্বত তেওঁলোক বিদ্ৰোহী হ'ল, এদিন নিদ্ৰিত জ'নছৰ প্ৰসাদৰ পৰা তেওঁলোক নিঃশব্দে গুছি গ'ল। দূৰৰ পৰা শুনা গ'ল মাদলৰ নিচিনা বাজনা টমটমৰ (tom tom) আৱাজ —এই বাজনা উৎসৱৰ, যুদ্ধৰ, ধ্বংসৰ —And they're there olding their 'eathen religious service—making no end of devil spells and to help them against your silver bullet. দৃঢ় প্ৰত্যয় আৰু সাহসৰ সৈতে জ'নছ অৰণ্যৰ পথেদি পলোৱাৰ বাবে সচেষ্ট হয়। আৰম্ভ হয় তেওঁৰ যাত্ৰা - অৰণ্যৰ অন্ধকাৰত তেওঁ পথ হেৰুৱায়। লুকাই থোৱা ধনৰত্নৰ সন্ধান নাপায়। ঘন ঘোৰ আন্ধাৰ অৰণ্যত আকাশৰ জোনটোৱে এক ভয়াল পৰিবেশৰ সৃষ্টি কৰে। বিমূঢ় উদভ্ৰান্ত জ'নছে অপচ্ছায়া দেখে —আকৃতিহীন ভয়, মৃত মানুহৰ উপস্থিতি প্ৰেতাত্মাৰ অশৰীৰী আতঙ্কিত আবিৰ্ভাৱ, নিগ্ৰো বেজৰ মন্ত্ৰপাঠ আৰু মুখ মেলি খেদা লোৱা ৰঙা চকুৰ কুম্ভীৰৰ ভয়ত জ'নছে প্ৰাণ বচাবলৈ চেষ্টা কৰা আৰু প্ৰতি মুহূৰ্ত্ততে অনুসৰণকাৰী মাদলৰ ভয়াবহ শব্দত তেওঁ অচেতন হৈ মাটিত লুটি খাই পৰে। শেষ দৃশ্যত লেমৰ সৈন্যই তেওঁক গুলী কৰে। এজন দুঃসাহসী দুৰ্দম অসাধাৰণ ব্যক্তিৰ পতন ঘটে।

"আঃ, ওৱাইল্ডাৰনেচ্" অ'নিলৰ একমাত্ৰ মিলনান্ত নাটক। তেওঁ কৈছিল —'আঃ, ওৱাইল্ডাৰনেচ' ৰ উৎস এটা সপোন। প্ৰকৃতপক্ষে তেওঁৰ একমাত্ৰ কমেদী নাটকখন বহু কালৰ পৰাই সহজ সুন্দৰ সপোনৰ দৰে। অ'নিলৰ কাম্য এক তাৰুণ্যৰ উজ্জ্বল চিত্ৰ। আত্মজীৱনীমূলক নাটক "লং ডেজ জাৰ্নি ইনটু নাইট" অ'নিলৰ জীৱনৰ বেদনাসিক্ত কৰুণা পৰিপূৰ্ণ চিত্ৰ, আনহাতেদি "আঃ ওৱাইল্ডাৰনেচ্" সুখাবিষ্ট গাহস্থ্যজীৱনৰ বৰ্ণাঢ্য উচ্ছ্বাস। ১৯০৬ চনৰ এক সাধাৰণ মাৰ্কিন মিলাৰ পৰিয়ালে সুখ-দুখৰ মাজত সহজ জীৱন কটায়। তেওঁলোকে ৪ জুলাইৰ স্মৰণীয় দিনটো আনন্দ-উৎসৱৰ মাজেৰে উদযাপিত কৰিবলৈ বিচাৰে। ঘৰত উদ্বেগৰ সৃষ্টি কৰিছে তৰুণ ছাত্ৰ ৰিচাৰ্ড মিলাৰে —যি বিপ্লৱ বিদ্ৰোহৰ কথা কয়, সমাজতন্ত্ৰ সমৰ্থন কৰে আৰু চুইনবাৰ্ণ বাৰ্ণাৰ্ড শ্ব অস্কাৰ ওৱাইল্ড ওমৰ খৈয়াম পঢ়ে আৰু প্ৰেমিকা মুৰিয়েললৈ তীব্ৰ উত্তেজক কবিতাৰ প্ৰতিলিপি প্ৰেৰণ কৰে। ভীত সন্ত্ৰস্ত মুৰিয়েলৰ দেউতাকে ছোৱালীক ৰিচাৰ্ডক প্ৰত্যাখান কৰিবলৈ বাধ্য কৰে। উত্তেজিত ক্ৰুদ্ধ ৰিচাৰ্ড বেশ্যালয়লৈ যায় আৰু এগৰাকী বাৰবণিতাৰ দ্বাৰা লাঞ্চিত অপমানিত হৈ গভীৰ বেদনা আৰু অনুশোচনাৰে উভতি আহে। ৰাতি সমুদ্ৰ তীৰত পুনৰায় ৰিচাৰ্ড আৰু মুৰিয়েলৰ সাক্ষাৎ হয়, ভুল বুজাবুজিৰ পিছত মিলন হয়। ৰিচাৰ্ডৰ দেউতাক নেট মিলাৰ পুত্ৰৰ প্ৰতি প্ৰাথমিক আচৰণৰ বাবে ক্ৰুদ্ধ হলেও তাৰ পৰিবৰ্ত্তনত সুখী হয়। এক সুখৰ আনন্দৰ ৰঙীন মুহূৰ্ত্তত মিলাৰ আৰু তেওঁৰ পত্নীয়ে যৌৱনৰ উজ্জ্বল দিনবোৰৰ কথা মনত পেলায়, ৰাতিৰ জ্যোৎসালোকিত শুভ্ৰ সুন্দৰ ৰহস্য নিবিড় পৰিবেশত তেওঁলোক পৰিপূৰ্ণতাৰে মিলিত হয়। পৰ্দা নামে। "দি লং ডে'জ জাৰ্নি ইনটু নাইট" এই যুগৰ শ্ৰেষ্ঠ নাটকৰ ভিতৰত এখন কিয়নো এই নাটকত অ'নিলে পৃথিৱীৰ ভাৰ বা দায়িত্ব লোৱাৰ স্পৰ্দ্ধা কৰা নাই, কেৱল মাত্ৰ নিজ পৰিয়ালৰ পৰিপ্ৰেক্ষিতত নিজৰ অভিজ্ঞতাকেই ৰূপায়ণৰ প্ৰয়াস কৰা দেখা গৈছে। পৃথিৱীৰ দায়িত্ব লোৱাৰ

উদ্দেশ্য এই নাটকত নাই, এই নাটকৰ চৰিত্ৰসমূহ একান্তই একক। সেইকাৰণেই চৰিত্ৰবোৰ সাৰ্বজনীনো। অসাধৰণ পৰিমিতিবোধ, অভাৱনীয় সততাৰ সতে "দি লং ডেজ জাৰ্ণি ইনটু"'ত কেইজনমান লোকৰ একান্ত অভিজ্ঞতাৰ নাটকীয় বিন্যাস কৰা হৈছে। এই অভিজ্ঞতাত কোনো ফাঁকি নাই, সেইহে চৰিত্ৰসমূহৰ সতে আমাৰ প্ৰত্যেকৰে, এই গ্ৰহৰ প্ৰত্যেক অধিবাসীৰ অভিজ্ঞতাৰ মিল আছে। এই নাটক ব্যক্তিৰ নাটক হৈয়ো সাৰ্বজনীন, এই নাটক এটা বিশেষ যুগৰ যন্ত্ৰণাৰ নাটক হোৱা সত্বেও সৰ্বকালৰ, এই নাটক প্ৰাথমিক অভিজ্ঞতাৰ অনাড়ম্বৰ আখ্যান হৈয়ো মহান নাটক। "ডিজায়াৰ আণ্ডাৰ দি এল্মচ্"ৰ কাহিনীটো এই ধৰণৰ। ১৮৫০ খ্ৰীষ্টাব্দত নিউ ইংলেণ্ডৰ কোনো এক বিষণ্ণ সন্ধিয়া এজন খেতিয়কৰ ঘৰত নাটকৰ আঁৰ কাপোৰ উত্তোলন হয়। কেবটৰ পূৰ্বপক্ষৰ দুই পুত্ৰ পীটাৰ আৰু চাইমনে সোণৰ সন্ধানত কালিফৰ্ণিয়ালৈ যোবাৰ স্বপ্ন দেখে। তেওঁলোকৰ সং ভ্ৰাতৃ ইবেনে ক্ৰোধ আৰু ক্ষোভত পিতাকৰ মৃত্যু কামনা কৰে। দুমাহ অনুপস্থিত থকা ৭৫ বছৰীয়া প্ৰচণ্ড শক্তিশালী কেবট অকস্মাৎ ঘৰলৈ ঘূৰি আহে, লগত ৩৫ বছৰীয়া উদ্দাম যৌৱনা নৱবধু এবি পুটনামক দেখি পিটাৰ আৰু চাইমন গুছি যায়। প্ৰচণ্ড বিদ্বেষ ঘৃণা অথচ প্ৰবল আকৰ্ষণ লৈ এবি আৰু ইবেন মুখামুখি হয়। এবিৰ অন্তৰত ইবেনৰ প্ৰতি তীব্ৰ কামনা। এবিৰ এটা পুত্ৰ সন্তান জন্ম হয়, কিন্তু কেবটে নাজানে যে শিশুটিৰ বাপেক হ'ল ইবেন। ইবেনৰ প্ৰতি ঘৃণা পৰায়ণ বৃদ্ধ কেবটে পুতেকক কয় যে এবিৰ ইচ্ছা অনুসৰি যি সন্তানৰ জন্ম হৈছে সেই পুত্ৰই হব সম্পত্তিৰ অধিকাৰী আৰু ইবেন হব বঞ্চিত। ইবেনে এবিক অভিশাপ দিয়ে, গালি শপনি পাৰে আৰু সন্তানটোৰ মৃত্যু কামনা কৰে। এবিয়ে ইবেনৰ প্ৰতি তাইৰ গভীৰ ভালপোৱাৰ কথা জনায়। কিন্তু ক্ৰোধান্বিত ইবেনে সেই কথা নুশুনে, সি পিছদিনা সেই স্থান ত্যাগ কৰিবলৈ দৃঢ় প্ৰতিজ্ঞ। যিহেতু এবিয়ে তাক ভাল পোৱাৰ কথা দোহাৰে আৰু ইবেনে খেতি বাতি সা-সম্পত্তিৰ পৰা বঞ্চিত নকৰিলে যোবাৰ পৰিকল্পনা ত্যাগ কৰিব বুলি কয়। অৱশেষত এবিয়ে পুত্ৰ সন্তানটোক হত্যা কৰে, ভীত সন্ত্ৰস্ত ইবেন শেৰিফক মাতিবলৈ যায় আৰু তেওঁৰ আগত পুত্ৰহত্যাৰ আপোন দায়িত্ব আৰু অপৰাধ স্বীকাৰ কৰে। বৃদ্ধ কেবটে নিঃসঙ্গ নিৰ্জন জীৱনকেই তিক্ততাৰে স্বীকাৰ কৰি লয়। অ'নিলে এই নাটকত অদম্য প্ৰবৃত্তিজাত মানব জীৱনৰ সৰ্বনাশক ব্যক্ত কৰিছে। ফ্ৰয়েডীয় যৌন দৰ্শনৰ দ্বাৰা অ'নিল প্ৰভাবান্বিত। গুহায়িত মানব চেতনাৰ তীব্ৰ ভয়াবহতা, আদিম অসংস্কৃত অমাৰ্জিত জীৱন চৰ্য্যা আৰু বিংশ শতাব্দীৰ আমেৰিকান বিমূঢ় উদ্ভ্ৰান্ত জীৱনাদৰ্শ এই নাটকত সাৰ্থকভাৱে মূৰ্ত্ত হৈ উঠিছে। সঁচা কথা কবলৈ গলে এক অবৈধ দুঃসাহসী বিষয়ক অৱলম্বন কৰি এই নাটক লিখা হৈছে। কিন্তু সং লৰা আৰু স্বামী-নিৰ্য্যাতিত বিমাতাৰ প্ৰেমৰ যি সুস্থ স্বাভাৱিক উত্তৰণ এই নাটকত পাও তাৰ উদাহৰণ বিশ্ব সাহিত্যত পোৱা যাবনে নাযায় সন্দেহ।

তেওঁৰ প্ৰতিভাৰ যোগ্য বিষয়বস্তু অ'নিলে অৱশ্যে বিচাৰি পাইছে "দি হেয়াৰী এপ" নাটকত। এই নাটকত মানুহৰ বুদ্ধি চেতনা আৰু তেওঁৰ ব্যৰ্থতাৰ চিত্ৰই ৰূপায়িত হৈছে।

এই নাটকত আছে দুটা 'জাতিৰ' সেই বহুনিন্দিত ব্যৱধান —ধনী আৰু দুখীয়াৰ — শেষৰ শ্ৰেণীটো যেন নেজ কটা নিৰ্বোধ বান্দৰ। ইয়াঙ্ক হ'ল সেই নোমাল বান্দৰ যি তাৰ উত্তপ্ত খোৱা ঘৰৰ পৰা পলাই অকণমান নিৰাপদ আশ্ৰয়ৰ লোভত তাৰ জীৱন শেষ কৰিলে এক গৰিলাৰ পিঞ্জৰাত। ইংৰাজীত যাক Poetic Justice বোলা হয়, বোধকৰো এই নাটকতেই সেইটো সুস্পষ্ট হৈ উঠিছে। ইয়াত কিন্তু সচেতন যে মানৱ সভ্যতাৰ আদিম বুনিয়াদ তাৰ "জাতিৰ" হাততে নিহিত আছে। সিহঁতেইতো জাহাজবোৰক সাত সমুদ্ৰয়েদি পাল তৰি আনে, সিহঁতৰ কাৰণেই এই সভ্য পৃথিৱী কক্ষপথেদি ঘূৰি আছে। তথাপি মৰ্যাদাৰ সতে অকণমান বাচি থকাৰ স্থান সিহঁতৰ বাবে ক'তো নাই। — "Steel, dat's me! Yours guys live on it and think yuh're somep'n. But I am in it, see! I'm de hoistin engine dat makes it go up! I'm it –de inside and bottom of it! Sure! I am steel and steam and smoke and de rest of it!" আনহাতেদি Democracy ৰ ধ্বজাধাৰীয়ে চিঞৰি কৈছে: "Like Cato I say to this Senate, the I.W.W (Industrial workers of the World) must be destroyed! For they reprsent an ever-present dagger pionted at the heart of the greatest nation the world has ever known, where all men are born free and equal, with equal opportunities to all ... where Truth, Honor, Liberty, Justice and Brotherhood of Man are a religion ....." ।

অ'নিলে এই নাটকক —"a comedy of ancient and modern life" বুলি কৈছে। "মাৰ্কো মিলিয়নচ" নাটকতো সেই একেই ইংগিত। চৰ্বি-সুন্দৰ ধনকুবেৰ "দি গ্ৰেট গড্ ব্ৰাউন" ইতিহাসৰ পাতত বাৰে বাৰে তেওঁৰ আবিৰ্ভাব, স্থান কালৰ সীমাৰ বাহিৰত। এইখনো সেই চিৰকালৰ মানৱ প্ৰহসন। দ্ৰুতগতিত পট পৰিবৰ্তন হৈছে —প্ৰাচ্যৰ নিৰবধি কাল শোভাযাত্ৰাৰ আড়ম্বৰত প্ৰবাহমান —খ্ৰীষ্টান, বৌদ্ধ, কনফুচিয়াচ —। জীৱন মৃত্যুৰ সেই চিৰন্তন ছবি "a mother nursing a baby, two children playing a game, a young girl and a young man in a loving embrance, a middle–aged couple, an aged comple, a coffin." টুকুৰা কথাৰ ছবি: I come from Delhi. There is a new import tax and trade is very unsettled ...." মাৰ্কোক প্ৰথমে দেখা পাওঁ সহজ সৰল, অবিকৃত; দেউতাক আৰু ককাকৰ, শাসনত লালিত ভদ্ৰ যুৱক। লাহে লাহে তেওঁ হৈ উঠে ধূৰ্ত্ত ব্যৱসায়ী, মনুষ্যত্বহীন পশু। তথাপি তেওঁৰ মৌলিক সৰলতাৰ গুণ গৰিমা জানো এই কথা শাৰীতেই ফুটি নুঠিব: I am not an animal, am I ? .... No Sir! I'm a man made by Almighty God in his own image for this graterglory!" তথাপি তেওঁ মুখাধাৰী বহু-বল্লভ নায়ক- সফল চিত্ৰতাৰকাৰ ৰমণীৰ মন জয় কৰিব পৰা ভাৱ-ভংগী, পোছাক-পৰিচ্ছদ। মুখাখন কিন্তু গুৰু গম্ভীৰ চিনেট সদস্যৰ, যিজনে সংবিধানৰ সংশোধন আনিব বুলি 'লবিং' কৰাত ব্যস্ত - টেক্সাছলৈ যাতে অ-নৈতিক চৰাইৰ প্ৰব্ৰজন নহয়। শেষ দৃশ্যত দেখা পাও আধুনিক মাৰ্কো গীৰ্জাৰ প্ৰথম শাৰীৰ ওচৰৰ চকীত অদ্ভুতভাৱে বিচলিত হৈ বহি আছে। অলপ পিছতেই তেওঁ হৈ চৈ লগালে, সদ্য-তন্দ্ৰা-মুক্ত কুকুৰৰ

নিচিনাকৈ গা জোকাৰিলে, তাৰ পিছত এখন ডাঙৰ গাড়ীত উঠি ৰাজপথত বিলীন হৈ গ'ল। অ'নিলৰ মৃত্যু চিন্তাৰ প্ৰতিফলন "লেজাৰছ লাফ্‌ড" নাটকত এক বিশিষ্ট ৰূপত ধৰা পৰিছে। স্বচ্ছ দৃষ্টি লাভৰ বাবে নাট্যকাৰ অতীতলৈ উভতি গ'ল, কাৰণ দূৰত থিয় হলেই পক্ষপাতহীন হ'ব, উদাৰ আৰু সৰল হ'ব। মৃত্যু ভয়ৰ পৰা হাত সৰাৰ বাবেই এই ব্যৱস্থা, নহলে মানুহৰ আত্মা ক'ত হেৰায় যাব। অৱশ্যে তাক উদ্ধাৰৰ উপায় নোহোৱা নহয় —হাঁহি আৰু ভালপোৱা। জনতাই যেতিয়া প্ৰশ্ন কৰিছে, "What is begond there? What is beyond?" Lazarus য়ে উত্তৰত কৈছে ঃ

"There is only life ! I heard the heart of Jesus laughing in my heart, here is eternal in 'No', it said 'and there is the same eternal life in 'Yes'! Death is the fear between ! And my heart reborn to love of life cried 'yes' ! and I laughed in the laughter of God!" এই কথাবোৰৰ অৰ্থ অধিক অৰ্থবহ হৈ উঠিব "লেজাৰাছ"ৰ অনুগামীসকলৰ কোৰাছত ঃ

Laugh! Laugh !
Fear in no more !
There is no death !
There is only life !
There is only laughter !
Laugh! Laugh !
Fear is no more !
Death is dead !

"লেজাৰাছ লাফড"'ত মুখা মানৱ জীৱনৰ শৈশৱৰ পৰা বাৰ্দ্ধক্য পৰ্য্যন্ত সাতোটা স্তৰৰ আৰু সৰল সুখীৰ পৰা নিষ্ঠুৰ প্ৰতিশোধ পৰায়ণ আন সাতোটা স্তৰৰ প্ৰকাশ। অৱজ্ঞা, ঈৰ্ষা, ভয় আৰু তুচ্ছতাক আওকান কৰি জীৱনৰ হাস্যোচ্ছল মন্ত্ৰই মানুহৰ আত্মা জয় কৰি লব। এয়ে হ'ল অ'নিলৰ বাবে মুক্তিৰ একমাত্ৰ সাধন-মাৰ্গ (ওমৰ খৈয়ামৰ মদিৰাক্ত জীৱন দৰ্শন)। কিন্তু লেজাৰাছৰ ব্যক্তিত্ব মানৱ প্ৰেমত এনে দীপ্তমান যে তেওঁক দেখিলেই ভাল পাব লাগিব, আনকি ৰোমৰ দুজন দুষ্ট ব্যক্তি—টিকাৰিয়াছ আৰু কেলিগুলা তেওঁৰ উপস্থিতিৰ যাদুস্পৰ্শত সৎ লোকলৈ ৰূপান্তৰিত হ'ল। এই দাৰ্শনিক তত্ত্বৰ বাহিৰেও তেওঁৰ নাটক এক মানৱ দলিল বিশেষ, যি নিউ ইংলণ্ডৰ পৰিধি চেৰাই বিয়োগান্ত জীৱন নাটৰ সাৰ্বজনীন আবেদনৰে ৰসোত্তীৰ্ণ। অ'নিলৰ কোনো কোনো নাটকৰ পাত্ৰপাত্ৰী কিছু পৰিমাণে চিৰন্তন মানৱ বৃত্তিকমুখাধাৰী যেনে - নিৰ্দ্দয়তা, লালসা, উপহাস, ঘৃণা প্ৰেম আৰু ভয়।

ঔপন্যাসিক সকলে ফ্ৰয়ডৰ মনস্তাত্ত্বিক চিন্তাধাৰাৰ প্ৰভাৱত চৰিত্ৰৰ অৱচেতন মনৰ সম্ভেদ দিবলৈ আদৰি লোৱা চেতনা প্ৰবাহক অ'নিলে মঞ্চ নাটকত প্ৰয়োগ কৰাৰ চেষ্টা কৰিছিল। তেওঁৰ দ্বাৰা ৰচিত "ষ্ট্ৰেঞ্জ ইন্টাৰলিউ" সেই প্ৰয়াসৰে ফলশ্ৰুতি। উপন্যাসৰ

বিস্তৃতিক গ্ৰহণ কৰিবলৈ গৈ তেওঁ নাটকৰ সময়ৰ সীমাবদ্ধতাৰ কথা পাহৰি গৈছিল। নাটকখনত একোটা দৃশ্যৰে নটা অংক। এই অংক কেইটাৰ প্ৰধান চৰিত্ৰ নীনা, ডৰেল আৰু মাৰ্চদেনৰ জীৱনৰ পঁচিশ বছৰতকৈও অধিক কাল সামৰি লবলৈ বিচৰা হৈছে। এই নাটকত দ্বৈতস্বৰৰ কৌশল ব্যৱহাৰ কৰা হৈছে। এই নাটকত স্বগত উক্তি যেন প্ৰকট চিন্তা; সেইবোৰ হৃদয়ৰ অন্তৰ্নিহিত গোপন গভীৰ ভাবনা বিচিত্ৰ ৰাগিনীৰ সাৰ্থক প্ৰকাশক মনস্তত্ত্ব বিষয়ৰ যোগ্য আধাৰ।

'ডায়নামো' নাটকত ৰূবেনৰ জীৱন প্ৰেমপ্ৰীতিৰ প্ৰতি মোহচ্যুত হৈ এক উদ্দাম বিকাৰত ডায়নামোৰ ওচৰত আত্মসমৰ্পন আৰু আত্মহত্যাৰ জৰিয়তে নিঃশেষ হয়। ঘৃণা বিদ্বেষৰ মাজেৰে জীৱনৰ এই ভয়াবহ ৰূপ চিত্ৰিত যদিও বিনাশত মানুহৰ স্বমহিমাৰে দীপ্তমান। অ'নিলে প্ৰত্যক্ষ কৰিছে জীৱনৰ অন্তৰালত থকা এক প্ৰচণ্ড শক্তিৰ বিকাশ —যি নিয়তি, বা ভগবান, বৰ্ত্তমান স্ৰষ্টা, জৈৱিক অতীত, যি হওক কিছু ৰহস্যময় — যাৰ পটভূমিকাত মানুহৰ উত্থানপতন। গ্ৰীক ট্ৰেজেদীৰ দৰে এক ভয়াবহ নিষ্ঠুৰ দুজ্ঞেয় শক্তিৰ লগত মানুহৰ চিৰন্তন সংগ্ৰাম।

অ'নিলৰ অসামান্য শিল্পকৰ্ম "মৰ্ণিং বিকামচ ইলেক্ট্ৰা" শতাব্দীৰ মহাভাষ্য। এই ট্ৰিজলিৰ প্ৰথম নাটক "হ্ম কামিং"ত লেভিনিয়াই ঘৃণা তথা বিস্ময়েৰে বুজি পালে তেওঁৰ মাক খ্ৰীষ্টিনে দূৰৰ যুদ্ধত ৰত থকা দেউতাক জেনেৰেল এজ্ৰা মেনলৰ অনুপস্থিতিত জৈনক কেপ্টেইন আদাম ব্ৰেন্টৰ সতে প্ৰণয়ৰত। লেভিনিয়াই মাকৰ এই কাম সহ্য কৰিব পৰা নাই। কিয়? তেওঁৰ শ্ৰদ্ধেয় দেউতাকৰ প্ৰতি বিশ্বাসঘাতকতা কৰা হৈছে, তেওঁ ঘৰত এজ্ৰা মেননৰ স্ত্ৰী হিচাপে মাকৰ স্থান অধিকাৰ কৰিবলৈ নিবিচাৰে, অথবা তেওঁ আদাম ব্ৰেন্টৰ প্ৰণয়িনী হবলৈও নিবিচাৰে কিম্বা মৰমৰ ভায়েক অৰিণৰ মাক হবলৈও নিবিচাৰে। এজ্ৰা মেনন উভতি আহিল আৰু খ্ৰীষ্টিনে তেওঁৰ প্ৰণয়ীৰ সহায়ত সেই ৰাতিয়েই মেননক হত্যা কৰে। সেই ঘৃণীত কামৰ বিষয়ে লেভিনিয়াই জানিবলৈ পায়। দ্বিতীয় নাটক "দি হান্টেড"ত প্ৰতিশোধৰ বাসনাত লেভি নিয়াই যুদ্ধ প্ৰত্যাগত ভায়েক অৰিণক প্ৰৰোচিত কৰে আৰু সি মাকৰ প্ৰেমিক ব্ৰেন্টক হত্যা কৰে। লেভিনিয়াই মাকক জীৱন ভিক্ষা দিয়ে। অপমাণিত লাঞ্ছিতা মাকেও আত্মহত্যা কৰে। "দি হান্টেড"ৰ তৃতীয় খণ্ডত লেভিনিয়াই অস্থিৰ মানসিক যন্ত্ৰণাত অৰিণক লৈ দূৰ দেশলৈ যায়। তেওঁলোকে পুনৰ সুখী জীৱন যাপন কৰিবলৈ বিচাৰে। দুই প্ৰতিবেশী ককায়েক আৰু ভনীয়েক পীটাৰ আৰু হেজেলক লেভিনিয়া আৰু অ'ৰিণে বিয়া কৰিবলৈ বিচাৰে। কিন্তু নোৱাৰে। অ'ৰিণে আত্মহত্যা কৰে। লেভিনিয়ায়ো বিয়া কৰিব নোৱাৰে। তেওঁ নিঃসঙ্গ নিৰ্জন শোকাৰ্ত জীৱন যাপন কৰি পাৰিবাৰিক দুখ লাঘব কৰিবলৈ বিচাৰে। দুখ নহয় পাৰিবাৰিক অভিশাপ। তেওঁ নিজ গৃহলৈ প্ৰত্যাবৰ্ত্তন কৰে —মেনন পৰিয়ালৰ মৃত আত্মাৰ স্তম্ভিত স্থিতিৰ কেন্দ্ৰ বিন্দুত তেওঁ নিশ্চল হৈ বৈ থাকে। এটা প্ৰচণ্ড ধুমুহা স্তিমিত হৈ গ'ল, আকাশৰ ভয়ংকৰ বজ্ৰ নিঃশব্দে স্থিৰ হৈ ৰ'ল, প্ৰখৰ তীব্ৰ অগ্নিশিখা প্ৰচ্ছন্নভাৱে নিৰ্বাপিত

হৈ গ'ল। ইচকাইলাচ, চফ'ক্লিচ আৰু ইউৰিপিডিচ বৰ্ণিত ইলেক্ট্ৰাকেন্দ্ৰিক ৰূপ-কথা সমূহৰ আধুনিকীকৰণ হৈছে উক্ত নাটকত। গ্ৰীক নাটকৰ প্ৰভাৱৰ ফলতেই অ'নিলে 'মৰ্ণিং বিকামচ্ ইলেক্ট্ৰা'ৰ নিচিনা নাটকৰ সৃষ্টি কৰিছে সেইটো স্পষ্ট হৈ পৰিছে।

"বিয়ণ্ড দি হৰাইজন" নামৰ নাটকখনক অ'নিলৰ প্ৰথম পূৰ্ণাঙ্গ নাটক বুলি চিহ্নিত কৰা হৈছে। অকল অভিনয় শিল্প সম্পৰ্কেই নহয়, অ'নিলৰ জীৱনৰ দৃষ্টিভঙ্গী, আন্তৰিক সত্যানুসন্ধানৰ প্ৰৱণতা, সাহিত্যিক মূল্য বিচাৰৰ নানা বিশ্লেষণ তথা উপাদানৰ সংযোগ ঘটিছে এই নাটকত। কিন্তু জীৱনত আন্তৰিকতা আৰু প্ৰতিজ্ঞাই যথেষ্ট নহয়। বাস্তৱত এইবোৰ ৰূপায়িত কৰা প্ৰয়োজন। শেষ পৰ্য্যন্তলৈকে এয়েই আছিল তেওঁৰ সাধনা।

মৰণোত্তৰ ভাবে প্ৰকাশিত অ'নিলৰ নাটকসমূহ হ'ল "লং ডেজ জাৰ্ণি ইন্টু নাইট", "এ টাচ্ অব দি পয়েট", "এ মুন ফৰ দি মিচবিগটন" (১৯৪৩) আৰু "দি আইচমেন কমেথ" (১৯৩৯)। উক্ত নাটকসমূহ যেতিয়া লিখা হৈছিল, তেতিয়া দ্বিতীয় মহাযুদ্ধৰ আৰম্ভ কাল। ক্ৰুছওৱেল বোয়েনে যেতিয়া অ'নিলক প্ৰশ্ন কৰিছিল যে তেওঁ দেউতাকৰ ধৰ্মলৈ ফিৰি আহিছেনে কি তেতিয়া অ'নিলে এই বুলি উত্তৰ দিছিল, "Unfortunately, no. The Iceman cometh is a denial of any other experience of faith in my plays. In writing it, I felt I had locked myself in with my memories". "আইচমেন কমেথ" নাটকত দীৰ্ঘ সাধনাৰ পিছত অসীম সাহসেৰে অ'নিলে নিজৰ ৰক্তাক্ত অভিজ্ঞতাৰ মুখা মুখি হৈ থিয় হৈছে। নাটকৰ ভাষা কঠিন, সাৱলীল গদ্য; ইয়াত কোৰাছ বা দ্বিধা বিভক্ত সূক্ষ্ম মনস্তাত্ত্বিক চৰিত্ৰ নাই; নাই আওপকীয়া দৰ্শন; আছে মাত্ৰ যথাৰ্থ অভিজ্ঞতাৰ সৰল অনাড়ম্বৰ ৰূপায়ণ। এই নাটকত অ'নিলে শিল্পীৰ যথাৰ্থ সততাৰে নিজৰ আত্মিক পৰিবৰ্ত্তনক আন্তৰিকতাৰ সতে বিধৃত কৰিছে। ই যেন ছিন্ন ভিন্ন জীৱনৰ ওপৰত সত্যৰ আলোক সম্পাত। 'এ টাচ অব দি পয়েট' নাটকত আমেৰিকা প্ৰবাসী এজন আইৰিছৰ ট্ৰেজেদী। ডিউক অব ওৱেলিংটনৰ অধীনস্থ মেজৰ কৰ্ণেলিয়াচ মেলডি মেচাচুচেটলৈ আহি তাত বস বাস কৰে আৰু স্বজাতিক পৰিত্যাগ কৰি আমেৰিকানৰ সান্নিধ্যত "ভদ্ৰলোক" হোৱাৰ ইচ্ছা। উদ্ধত অহংকাৰী সুৰাসক্ত মেলডি স্ত্ৰী কন্যাৰ সান্নিধ্যবিচ্যুত নিঃসঙ্গ নিৰ্জন হৈ অৱশেষত আহত বেদনাবিদীৰ্ণ চিত্তে নিজৰ স্বৰূপ উপলব্ধি কৰি অনভিজাত জীৱনৰ প্ৰতি আকৃষ্ট হয়; নিকৰুণ বেদনা অপমানেই তেওঁৰ জীৱনৰ লগনক সমাগত কৰে। বহিঃসভ্যতাৰ আৱৰণচ্যুত মানুহৰ অন্তঃস্বৰূপ, মূল প্ৰকৃতি বা প্ৰবৃত্তি, ক্ৰন্দনৰ যন্ত্ৰণাৰ হাহাকাৰ যেন নিগৰি পৰে মেলডিৰ সংলাপত। অ'নিলৰ নাট্যভাৱনাৰ ক্ষেত্ৰত সমালোচক মাৰকাছ কাণলিফে কৈছে যে ঈশ্বৰৰ সৈতে মানৱ সম্পৰ্কৰ বিষয়েই তেওঁৰ আকৰ্ষণ —'ঈশ্বৰ' অৰ্থ মানুহৰ সফলতাৰ বাসনা; কিহৰ বাবে এই জিজ্ঞাসা, মনুষ্য জীৱনৰ বিফলতা; তথাপি প্ৰেম-জীৱন অথবা ঈশ্বৰ যেন আমাৰ আয়ত্তাতীত, শেষ পট পতনৰ সময়তো এইবোৰ অপূৰ্ণ আৰু প্ৰাপ্তিৰ দূৰত থাকে। অ'নিলৰ নাটকীয়

কলা-কৌশলক অভিব্যক্তিবাদ আখ্যা দিয়া হৈছে। তেওঁৰ নাটকত বহু প্ৰতীকৰ উপস্থাপনা। ৰঙ্গমঞ্চত কত কি প্ৰয়োজন : দ্বৈত স্বৰ নিক্ষেপ, জাহাজ, সৈন্যদল, ঘৰ-দুৱাৰ, ৰাজ প্ৰসাদ, পোহৰ আৰু আন্ধাৰৰ মায়াজাল, মুখা ইত্যাদি। 'মাৰ্কো মিলিয়নৰ' সেই অভিব্যক্তিবাদী পটভূমি : "The wharves of the Imperial Fleet at the sea-port of Zayton ..." কি জটিল! "লেজাৰয়াছ্ লাফড'ত শতাধিক অভিনেতা অভিনেত্ৰীৰ ভীৰ থাকিব মঞ্চত। বহু কুশলী মঞ্চ শিল্পীৰ সাহায্যত নাটকৰ আবেদন ফুটাই তুলিব লাগিব।

বিশ্বনাট্য সাহিত্যত অ'নিলৰ স্থান সুনিৰ্দিষ্ট। তেওঁ বিৰল প্ৰতিভাবান। সমালোচক সকলেও অ'নিলৰ নাটকৰ দোষ ত্ৰুটি স্বীকাৰ কৰিও তেওঁৰ মহিমাক অস্বীকাৰ কৰিব পৰা নাই। অ'নিল কেৱল আমেৰিকাৰেই শ্ৰেষ্ঠ নাট্যকাৰ নহয়, তেওঁ পৃথিৱীৰেই শ্ৰেষ্ঠ নাট্যকাৰ —তেওঁ ইবছেন, স্ট্ৰীণ্ডবাৰ্গ, ছেক্সপীয়েৰ আৰু ইছকাইলেকৰ সমতুল্য। কিন্তু দুখৰ কথা এই যে অসম ৰাজ্যত অ'নিলৰ চৰ্চা তেনেকৈ হোৱা নাই বুলি কলেও অত্যুক্তি কৰা নহব যেন লাগে।

যদিও এই কথা স্বীকাৰ্য্য অ'নিলৰ শিল্প দৃষ্টি দৃপ্ত পৌৰুষত কঠোৰ আদিমতাৰ ফালৰ পৰা দুঃসাহসী, তথাপি জানো তেওঁ যুগ ব্যাধিৰ পৰা মুক্ত হব পৰিছে? ১৯৩৬ চনত অ'নিলে নবেল পুৰস্কাৰেৰে ভূষিত হৈছিল যুগ ব্যাধিৰ দ্ৰষ্টা হিচাবে। জীৱনৰ অনৰ্থকতা, মূল্যবোধৰ মৃত্যু, আধ্যাত্মিক চেতনাৰ উদ্‌গতি, মহৎ আদৰ্শৰ প্ৰহসন - এইবোৰে জানো তেওঁক নৈৰাশ্যত বিমূঢ় কৰা নাই? মোহমুক্তিৰ পৰাজয় বোধে জানো তেওঁক শাশ্বত সত্যৰ ৰহস্যক প্ৰশ্ন কৰোৱা নাই? প্ৰজ্ঞাৰ উৎস জানো জীৱন বিৰক্ত, আদৰ্শ তিক্ততা আৰু ব্যক্তিগত নৈৰাশ্য নহয়? "In silence for one concentrated moment be proud of life! Know in your heart that the living of life can be noble! Know that the dying of death can be noble! Be exalted by life! Be inspired by death! Be humbly proud! Be proudly greatful. Be immortal because life is immortal!... Possess life as a lover –then sleep requitted in the arms of death! If you awake, love again! If you sleep on, rest in peace! Who knows which? What does it matter? It is nobler not to Know." (Marco Millions) –এই বাইবেল আৰু উপনিষদীয় আলোক দৃষ্টি কেৱল স্থিতপ্ৰজ্ঞ নিৰঞ্জন আত্মাৰ পক্ষেই সম্ভৱ। সেইকাৰণেই অ'নিল এই যুগৰ মহৎ নাট্যকাৰ দাৰ্শনিক। অস্তিত্ববাদীসকলৰ সেই দলত তেওঁক বোধহয় অন্তৰ্ভুক্ত কৰিব নোৱাৰি যি দলত Heidegger, Sartre বা Camus নাই; আছে St. Aquines ৰ শিষ্য Soren Kierkegarrd আৰু Jacues Maritain.

জৰ্জ্জ বাৰ্ণাৰ্ড শ্বৰ নাটক

নাটকৰ ধাৰা সম্পৰ্কে বিশ্বত তাহানিৰে পৰাই নানা পৰীক্ষা নিৰীক্ষা চলি আহিছে। আগৰ কালৰ ক্লাছিকেল, পৌৰাণিক, বুৰঞ্জীমূলক নাটকৰ ঠাইত আজি-কালি এপিক থিয়েটাৰ, এবছাৰ্ড থিয়েটাৰ, এণ্টি প্লে আদিৰ কথা প্ৰায়ে শুনা যায়। নাট্য ইতিহাসৰ ভাষাত বিংশ শতিকাৰ আৰম্ভ হৈছিল (১৮৯০) চনৰ অগা পিছাকৈ। সেই সময়তে নৱনাট্য আন্দোলনৰ সূত্ৰপাত হয়। এই আন্দোলনৰ দুটা বিপ্লৱী শাখাই যেনে —ইবছেন পন্থী অৰ্থাৎ বাস্তৱবাদী আৰু ভেগ্নাৰপন্থী অৰ্থাৎ যাদু-মায়াবাদী বিংশ শতিকাৰ আৰম্ভণিতে গঢ় লৈ উঠে। দুটা শাখাৰ ভিতৰত বাস্তৱবাদী নাটকেই লাহে লাহে বেছি জনপ্ৰিয় হৈ উঠিল। আধুনিক নাট্যধাৰাৰ সঁচাসচি জোঁৱাৰ উপলব্ধ হ'ল ১৯০০ চনৰ ওচৰ পাজৰৰ পৰাই বুলি ধৰি লব পাৰি। সেই সময়ত শ্বৰ বয়স আছিল ৪৪ বছৰ।

মঞ্চ মায়া সৃষ্টি কৰি বাস্তৱ জগতখনক মঞ্চত দাঙি ধৰাই বাস্তৱধৰ্মী নাটকৰ লক্ষ্য। বাস্তৱ জগৎ মানে প্ৰাকৃতিক জগতখন নহয়, সমস্যাই জৰ্জৰিত কৰা মানৱ সমাজখনৰ স্বৰূপ উদঘাটন বা দাঙি ধৰাহে। বাস্তৱধৰ্মী নাটকত স্পষ্ট ৰূপত পৰিবেশ সচেতনতা, সমাজ সত্তাৰ লগত ব্যক্তি সত্তাৰ সংযোগ, হৃদয়তকৈ মননৰ ওপৰত অধিক গুৰুত্ব আৰোপ, পুৰণি চিন্তাধাৰাৰ প্ৰতিবাদ সাব্যস্ত কৰাৰ প্ৰচেষ্টা সৰব হ'ব লাগিব। জৰ্জ বাৰ্ণাৰ্ড শ্বই এলাহ্নকলীয়া সংস্কাৰ আৰু বিশ্বাসৰ প্ৰতি প্ৰতিবাদ জনাই এক বৈপ্লবিক চিন্তা ধাৰাৰ সোঁত বোৱাবলৈ চেষ্টা কৰিছিল তেওঁৰ নাটকৰ জৰিয়তে। শ্বই কৈছিল যে প্ৰতিজন লেখকেই কম বেছি পৰিমাণে মত প্ৰচাৰকৰ কামত ব্ৰতী হ'ব লাগিব। মাৰ্ক্সীয় দৰ্শনে তেওঁৰ ওপৰত বিশেষভাৱে প্ৰভাৱ পেলোৱা বুলি অনুমান হয়। ইবছেনে নৈতিক সমস্যাৰ ওপৰত গুৰুত্ব দিছিল কিন্তু শ্বই অৰ্থনৈতিক সমস্যাৰ ওপৰত গুৰুত্ব আৰোপ কৰাটো পৰিলক্ষিত হৈছিল। তেওঁ যে ৰাজনৈতিক ভাৱে সচেতন ব্যক্তি আছিল তাৰ প্ৰতিফলন ঘটিছিল তেওঁৰ লেখাবোৰত। কম বেছি পৰিমাণে তেওঁৰ এই ৰাজনৈতিক সচেতনতাই তেওঁৰ নাটকৰ চৰিত্ৰবোৰৰ মাজেদি ভুমুকি মাৰিবলৈ চেষ্টা কৰা দেখা গৈছিল। মানুহৰ কৰ্ত্তব্য সম্পৰ্কে তেওঁ এখন কৰ্মসূচী যুগুত কৰিছিল।

জৰ্জ বাৰ্ণাৰ্ড শ্বৰ জন্ম হয় ১৮৫৬ চনত আয়াৰলেণ্ডৰ ডাব্লিন চহৰত। তেওঁ এংলো-আইৰিছ্ সমালোচক আৰু নাট্যকাৰ। কৰ্মজীৱন আৰম্ভ কৰে প্ৰকাশহীন ঔপন্যাসিক আৰু 'ফেবিয়ান চ'চাইটি'ৰ বক্তাৰূপে। ১৮৮০ চনৰ কিছু পিছৰে পৰা ১৮৯৭ চন পৰ্য্যন্ত 'পলমল গেজেট', 'দ্য ৱৰ্ল্ড' আৰু 'দ্য চেটাৰ ডে ৰিভিউ'ত সঙ্গীত, সাহিত্য; কলা আৰু নাট্য সমালোচনা কৰে। শ্বৰ প্ৰথম নাটক 'উইড'ৱাৰ্চ হাউছেজ' (১৮৯২)। ১৯২৫ চনত তেওঁ সাহিত্যত নবেল বঁটা লাভ কৰে।

শ্ব ব্ৰিটিছ তথা ইউৰোপীয় নাটকৰ পুৰ্নজন্মৰ প্ৰধান উদ্যোক্তা। এসময়ৰ মহান শ্বৰ গৌৰৱ বৰ্ত্তমান কিঞ্চিৎ পৰিমাণে ম্লান। ১৯৬১ চনৰ Twentieth Century পত্ৰিকাৰ থিয়েটাৰ সংখ্যাত বাৰ্ণাৰ্ডশ্বৰ নাম পৰ্য্যন্ত উল্লেখ কৰা নাই আধুনিক পৰিচালক, অভিনেতা আৰু নাট্যকাৰে। শ্বৰ দৰ্শন আৰু চিন্তা সম্পৰ্কে বৰ্ত্তমানে বহুতেই সন্দিহান যদিও তেওঁৰ ৰসবোধ আৰু কৌতুক ৰস সম্পৰ্কে সকলোৱেই একমত।

শ্বৰ উল্লেখযোগ্য নাট্য কৰ্মৰ ভিতৰত আছে 'আৰ্ম্চ্ এণ্ড দ্য মেন' (১৮৯৪), 'কেণ্ডিডা' (১৮৯৫), 'মেন এণ্ড চুপাৰমেন' (১৯০১-১৯০৩), 'হাৰ্টব্ৰেক হাউছ' (১৯০৩-১৯১৯), 'বেক টু মেথুচেলা' (১৯১৮-২০), 'চেন্ট জোৱান' (১৯২৩) আৰু 'দ্য এপল্ কাৰ্ট' (১৯২৯)।

ইতিহাসৰ কি বিচিত্ৰ 'আয়ৰণি'। যি শ্ব এসময়ত ইংৰাজী নাটকৰ এক ঐতিহাসিক পৰিবৰ্ত্তনৰ লগত ওতঃপ্ৰোতভাবে জড়িত আছিল, সেই শ্ব মাত্ৰ কেইটামান দশকৰ ব্যৱধানত, ইংৰাজী নাটকৰ নৱতম পৰিবৰ্ত্তনৰ ক্ষেত্ৰত সম্পূৰ্ণৰূপে নিলগত। জন অচবৰ্ণ, হেৰল্ড পিন্টাৰ, আৰ্ণল্ড ওৱেস্কাৰ, এম এ ফ চিম্পচন, উইলিচ হল, ৰবাৰ্ট বল্ট শেলঘা ডেলনী, জন অৰ্ডেন, জন মাৰ্টিমাৰ, হেন্ৰী লিভিং, এন্ জেলিকো প্ৰমুখ নাট্যকাৰ সকল শ্বৰ প্ৰতি এতিয়া সম্পূৰ্ণ উদাসীন। তেওঁলোকৰ উৎসাহ উদ্দীপনাৰ উৎস হয় ব্ৰেখট ছাৰ্ত্ৰে গোষ্ঠী, নহয় আয়নেস্কো-বেকেট ধাৰাৰ নাট্যকাৰ সকল। আমি ভাবি আচৰিত হওঁ ইংৰাজী সাহিত্যিৰ এই অপৰিহাৰ্য্য লোকজনক সম্পূৰ্ণ ৰূপে বাদ দি কি দৰে ইংৰাজী নাটকে নিজৰ গতি প্ৰকৃতি নিৰ্দ্ধাৰণ কৰিছে? তেনেহ'লে এইটো স্বীকাৰ কৰি লোৱা ভাল হব যে শ্ব হয়তো ইমান আধুনিক নহয় —যাৰ লিখনীত আধুনিক নাট্যকাৰ সকলে আত্মীয়তা অনুভৱ নকৰে। তেনেহ'লে এইটো সিদ্ধান্তও লব পাৰি যে ঐতিহাসিক বিচাৰত তেওঁ মহান হলেও হয়তো শিল্পগত বিচাৰত তিমান মহান নহয়। সি যি কি নহওঁক এইসকলোবোৰ প্ৰশ্নৰ উত্তৰ সময়হে দিব। মৃত্যুৰ উনপঞ্চাশ বছৰৰ ভিতৰত এইবোৰ প্ৰশ্নৰ সম্পূৰ্ণ উত্তৰ পোৱাটো সম্ভৱ নহয়।

আমি জানো নাটকত ফৰ্ম আৰু কন্টেন্ট, বিষয়বস্তু আৰু আঙ্গিক অবিচ্ছেদ্য ভাবে মিলি থাকে, এটাক আনটোৰ পৰা পৃথক কৰাটো সম্ভৱ নহয়। কিন্তু সমালোচনাৰ খাতিৰত কেতিয়াবা কেতিয়াবা দুয়োকো বেলেগে বেলেগে বিচাৰ কৰা হয়। শ্বৰ নাটকৰ নাট্যশৈলী

আৰু গঠনগত চিন্তাৰ পৰ্যালোচনা প্ৰথমে কৰি পিছত তেওঁৰ নাট্যবস্তু লৈ আলোচনা কৰিব পাৰি।

প্ৰথমেই নাটকৰ আঙ্গিক আৰু গঠন ৰীতি সম্পৰ্কে শ্বৰ চিন্তা আৰু কাম কোন ধাৰাৰে বৈছিল, সেই চিন্তা আৰু কামৰ শৈল্পিক সংমিশ্ৰণ ঘটিছিল নে নাই তাক বিচাৰ কৰি চোৱা যাওক। মূল কথা ফৰ্ম-চেতনাৰ অবিহনে শিল্প সৃষ্টি মুঠেই সম্ভৱ নহয়। বাৰ্ণাৰ্ড শ্বই এই কথা ভালদৰেই জানিছিল। জানিছিল কাৰণেই তেওঁৰ নাট্য সমালোচনাত সকলো সময়তে প্ৰচলিত ফৰ্ম (মেলোড্ৰামা, হিৰোয়িক প্লে, ৰোমাণ্টিক কমেদী, ড্ৰয়িংৰুম ফাৰ্চ ইত্যাদি) আৰু বহুল প্ৰচলিত স্ক্ৰাইবীয় গঠন শৈলীক সকলো সময়তে তেওঁ প্ৰচণ্ডভাৱে আক্ৰমণ কৰিছিল। তেওঁ বুজিছিল যে এই গঠন ৰীতিবোৰ একান্তই যান্ত্ৰিক হৈ উঠিছিল, এইবোৰৰ জৰিয়তে কোনো শিল্প সৃষ্টি সম্ভৱ নহয়। যিজন শ্ব তেওঁৰ চিন্তাত, কথাত, সমালোচনাত কামৰ গুৰুত্ব সম্পৰ্কে সচেতন, নতুন ফৰ্ম তৈয়াৰী কৰা সম্পৰ্কে ইমান উৎসাহী, সেইজন শ্বই তেওঁৰ কামত অৰ্থাৎ নাট্যৰচনাৰ ক্ষেত্ৰত কেতিয়াও নিজৰ চিন্তাক ৰূপায়িত কৰিব পৰা নাই। শ্বই তত্ত্বগতভাৱে পুৰণি ক্ষয় যোৱা ফৰ্ম আৰু গাঁথনিক অস্বীকাৰ কৰিছিল কিন্তু কাৰ্য্যতঃ তেওঁ পুৰণিৰ সামান্যভাৱে মাথো পুনৰ্বিন্যাস কৰিছিল। তেওঁৰ 'আৰ্মচ এণ্ড দ্য মেন' ৰোমাণ্টিক কমেদী, 'মেন অব ডেষ্টিনি' আৰু 'চিজাৰ এণ্ড ক্লিওপেট্ৰা' হিৰোয়িক প্লে, 'ইউ নেভাৰ কেন টেল' আদি নাটক ড্ৰয়িংৰুম ফাৰ্চ; 'দ্য ডেভিলচ্ ডিচাইপল'ত মেলোড্ৰামা, 'মিছেছ ওবাৰেনচ প্ৰফেশ্যন' আদি নাটক সজাই পৰাই প্ৰচলিত ঢঙত লিখা। সঁচা কথা কবলৈ গলে তাত্ত্বিক শ্বৰ কথা পাহৰি গৈ যদি কেৱলমাত্ৰ নাটকৰ বিচাৰত শ্বৰ ফৰ্মৰ বিষয়ে আলোচনা কৰা হয় তেনেহলে এইটো কথা দ্বিধাহীন ভাৱেই কব পাৰি যে তেওঁ ফৰ্মৰ ওপৰত তেনে কোনো গুৰুত্ব দিয়া নাছিল। নাট্যকাৰ হিচাপে তেওঁৰ ওচৰত ফৰ্মৰ গুৰুত্ব আছিল অতি সামান্য। শ্বই সাধাৰণতে নাটকক তেওঁৰ কোনো গুৰুত্বপূৰ্ণ 'থিছীচ' প্ৰমান কৰাৰ মাধ্যম হিচাপে ব্যৱহাৰ কৰিবলৈ বিচাৰিছিল। বিষয়বস্তু প্ৰচাৰৰ উৎসাহ ইমানেই প্ৰবল আছিল যে তেওঁ সাধাৰণতে প্লট বা নাটকীয় গতিৰ ক্ষেত্ৰত বিশেষ গুৰুত্ব আৰোপ কৰা দেখা নগৈছিল। তেওঁ ধাৰণা কৰিছিল যে নাটকত, যি বস্তুৰ দৰকাৰ সি হ'ল 'থিছীচ'। এই 'থিছীচ' প্ৰমাণৰ কাৰণেই তেওঁ কেইটামান চৰিত্ৰৰ সৃষ্টি কৰি সেই বোৰৰ মাজত আলোচনাৰ বাট মুকলি কৰিছিল। এই কথা অনস্বীকাৰ্য্য যে এই চৰিত্ৰসমূহ সিহঁতৰ স্ৰষ্টাৰ মনমেজাজেৰে মেৰিওৱা আৰু ইয়াৰ ফলত চৰিত্ৰবোৰ বেছ আকৰ্ষণীয়। এই কথাও লক্ষ্য কৰিব লগীয়া যে শ্বৰ নাটকৰ আলোচনাবোৰ সকলো সময়তেই সুখ-পাঠ্য বা সুখশ্ৰাব্য। কিন্তু বিশেষভাৱে লক্ষ্য কৰিলে এই সত্যও স্পষ্ট হৈ উঠে যে তেওঁৰ অধিকাংশ চৰিত্ৰই কিছু পৰিমানে 'আইডিয়াৰ' খাতিৰত লৰচৰ কৰে, সিহঁতে যেন কেতিয়াও স্বয়ংসম্পূৰ্ণ নাটকীয় অস্তিত্ব লাভ কৰিব পৰা নাই। শ্বৰ 'আইডিয়া' আৰু 'একছন' কেতিয়াও এক হৈ উঠা নাই, সকলো সময়তে দুয়োৰে মাজত অসঙ্গতি ৰৈ যায়। অৰ্থাৎ তাত্ত্বিক হিচাবে শ্বই যিমান কথাই নকওক

লাগিলে কিয়, নাট্যকাৰ হিচাবে তেওঁ নাটকৰ ফৰ্ম 'কন্টেন্টৰ' পাৰস্পৰিক সম্পৰ্ক সম্বন্ধে বেছ উদাসীন আছিল। এতেকে ফৰ্মৰ নিজস্ব গুৰুত্ব সম্পৰ্কে বিশেষ, কোনো ভাৱনা শ্বৰ নাটকত পোৱা নগৈছিল। ইয়াৰ ফলত শেষ পৰ্যন্ত কিছু বিসঙ্গতি ৰৈয়েই গৈছে। শেহলৈ ফৰ্মৰ ক্ষেত্ৰত যদি তেওঁ কিবা কৰিব পাৰিছিল সেইটো কেৱল পুৰণিকে সামান্যভাৱে পুনৰ্বিন্যাস বা সংস্কাৰ সাধৰ কৰি কৰাটো সম্ভৱ হৈছিল। নাট্য শৈলীত সামূহিক আৰু বৈপ্লৱিক নতুনত্ব (যি ইবছেন বা ষ্ট্ৰীনবাৰ্গৰ নাটকত সাধাৰণতে দেখিবলৈ পাও) শ্বই কেতিয়াও আয়ত্ত কৰিব নোৱাৰিলে।

বিষয়গত বিচাৰত প্ৰথমেই স্বীকাৰ কৰি লোৱা ভাল যে "ভিজনাৰী" বুলিলে যি বুজায় শ্বৰ ক্ষেত্ৰত সেই কথা প্ৰয়োগ কৰিব নোৱাৰি। ইবছেন বা ব্ৰেখটৰ নাটকত যি ধৰণে এটা সামূহিক জীৱন-দৰ্শন সুস্পষ্ট, শ্বৰ নাটকত তেনে একো নাই। তেওঁ তেওঁৰ নাটকত বিক্ষিপ্ত বিচ্ছিন্নভাৱে অলপ অচৰপ সামাজিক বা ৰাজনৈতিক বা অৰ্থনৈতিক বা 'চেক্স' সম্পৰ্কিত সমস্যা লৈ আলোচনা কৰিছে। প্ৰকৃতপক্ষে শ্বই তেওঁৰ নাটকত সাধাৰণতে জীৱনৰ বিভিন্ন দিশ সম্পৰ্কে বিক্ষোভ প্ৰকাশ কৰিছে, নিজস্ব কোনো বক্তব্য উপস্থিত কৰোৱা নাই। এই কথাবোৰ মনত ৰাখি শ্বৰ নাট্যবস্তু সম্পৰ্কে আলোচনা কৰা ভাল। গঠনশৈলীৰ ক্ষেত্ৰত আমি দেখিছো যে শ্বৰ কথা আৰু কামত, কেতিয়াবা কেতিয়াবা কামৰ মাজতেই অসঙ্গতি আছে। বিষয়বস্তুৰ ক্ষেত্ৰত এই অসঙ্গতি সুস্পষ্ট। প্ৰথমতে শ্বই বিশ্বাস কৰে মহৎ নাট্যকাৰে সাধাৰণ মানুহক তেওঁৰ সীমাৰ ভিতৰত ৰাখিয়েই নাট্যৰূপ দিব লাগে। সেই কাৰণেই শ্বই ইবছেনক ছেক্সপীয়েৰতকৈ মহত্তৰ নাট্যকাৰ হিচাপে গণ্য কৰে। কিয়নো শ্বৰ মতে ছেক্সপীয়েৰে সাধাৰণ মানুহক তেওঁৰ জীৱন ভূমিকাৰ পৰা বিচ্ছিন্ন কৰি নাট্যৰূপ দিছে আৰু ইবছেনে সাধাৰণ মানুহক তেওঁ জীৱন পৰিপ্ৰেক্ষিতৰ লগত যুক্ত ৰাখিয়েই নাটক লিখিছে। এই চিন্তা কিমানদূৰ যুক্তিগ্ৰাহ্য সেই বিষয়ে বিচাৰ কৰি চোৱা দৰকাৰ। তথাপিও এইটো লক্ষ্য কৰা হৈছে যে শ্বৰ 'দ্য মেন অব ডেষ্টিনী'ৰ পৰাই তেওঁৰ নায়কসকল ক্ৰমান্বয়ে অসাধৰণ হৈ উঠিছে। 'মেন এণ্ড চুপাৰ মেন'ৰ নায়কতো একেবাৰেই অতি মানৱ। শ্বই যুক্তিসহকাৰে বিশ্বাস কৰে যে সাধাৰণ মানুহক লৈ নাটক লিখা উচিত অথচ অসাধাৰণ মানুহৰ প্ৰতি তেওঁ আকৰ্ষণ প্ৰকট হৈ উঠে। নায়কৰ চৰিত্ৰ সম্পৰ্কে তেওঁ ভাবে যে একধৰণে অথচ কামৰ সময়ত তাৰ প্ৰক্ৰিয়া সম্পূৰ্ণৰূপে বেলেগ।এই অসঙ্গতিয়ে নিঃসন্দেহে শ্বৰ নাটকক দুৰ্বল কৰিছে।

শ্বই 'মেন এণ্ড চুপাৰমেন' নাটকত প্ৰেমৰ আখ্যানৰ লগত দাৰ্শনিক চিন্তাক সাঙুৰি যৌন প্ৰতিদ্বন্দ্বিতা ক অধিক বহল পট ভূমিত উপস্থাপন কৰিবলৈ বিচাৰিছে। এই নাটকত আমি দেখিবলৈ পাইছো এজন অসাধৰণ মানৱৰ লগত এগৰাকী প্ৰাণশক্তিত ভৰপূৰ নাৰী মিলনাকাঙ্খী, সহজ ভাষাত কবলৈ গলে ইয়াত সৃজনক্ষম বিবৰ্ত্তন আৰু প্ৰাণশক্তিৰ তত্ত্ব উপস্থাপন, নাৰীৰ স্বামী অন্বেষণ প্ৰবৃত্তিৰ কথাও উল্লেখ কৰা হৈছে। শ্বই বিশ্বাস কৰে যে এওঁলোকৰ মিলনৰ মাজেৰে জীৱন বিবৰ্তিত হব উচ্চতৰ স্তৰলৈ। আৰু এই

প্ৰক্ৰিয়াত লাহে লাহে এদিন অতিমানৱৰ আবিৰ্ভাৱ হ'ব। উনৈশ শতিকাৰ নীট্‌ছে প্ৰমুখ মনীষীসকলৰ দৰে শ্বয়ো অতি মানৱৰ সম্ভাৱনাত বিশ্বাসী আছিল। ভাল কথা । কিন্তু ব্যক্তিমানৱৰ এই বিৱৰ্ত্তনতো কেৱল কোনো সংযোগ বা সম্পৰ্কৰ জৰিয়তেই সম্ভৱ নহ'ব। ব্যক্তিৰ বিবৰ্ত্তনৰ লগত কিবা নহয় কিবা স্বৰূপত সামাজিক বিবৰ্ত্তনৰ যোগতো থাকিবই লাগিব। এই সম্পৰ্কে কিন্তু শ্ব নীৰৱ। ভাবিলে অবাক লাগে কেনেকৈ শ্বই সামাজিক আৰু ব্যক্তিত্ব সহ-বিৱৰ্ত্তনৰ অসম্ভাব্যতাক উপেক্ষা কৰিব পাৰিছিল।

অৰ্থনৈতিক সমস্যা সম্পৰ্কেও শ্বৰ সেই একে ধৰণৰ অসঙ্গতি। শ্বই অত্যন্ত সংবেদনশীল অন্তৰেৰে অনুভৱ কৰে সমকালীন অৰ্থনৈতিক সমস্যা, পদ্ধতিৰ কথা, কিন্তু অভ্যাসত তাৰ ব্যতিক্ৰম ঘটে। কিন্তু এই অনুভৱ সত্বেও তেওঁৰ নাটকত অৰ্থনীতিৰ বিশ্লেষণত অসঙ্গতি ৰৈয়ে গৈছে। প্ৰসঙ্গক্ৰমে শ্বৰ 'মেজৰ বাৰবাৰা' নামৰ নাটকখনৰ কথা উল্লেখ কৰিব পাৰি। এই নাটকত শ্বই দীৰ্ঘ ব্যাখ্যা বিশ্লেষণৰ জৰিয়তে দেখুৱাবলৈ বিচাৰিছে যে দাৰিদ্ৰ্যই প্ৰকৃত পাপ, দাৰিদ্ৰ্যই সকলোবোৰ সামাজিক সমস্যাৰ মূল আৰু টকাই সকলো শক্তিৰ উৎস। শ্বই প্ৰমাণ কৰিবলৈ বিচাৰিছে যে শক্তিশালী বিত্তবান (আণ্ডাৰ চেফ্‌ট), ৰুচিসম্পন্ন চিন্তাশীল (কুইজিন) আৰু সংবেদনশীল আশাবাদী (বাৰবাৰা) —এই তিনিও মিলিয়েই আকাঙ্খিত অৰ্থনৈতিক পৰিবৰ্ত্তন ঘটাব পাৰে। ইয়াত মেজৰ বাৰবাৰাই উপলব্ধি কৰিব পাৰিছিল যে মুক্তি বাহিনীত যোগ দিয়াতকৈ দেউতাকে আৰম্ভ কৰা খাৰ বাৰুদ নিৰ্ম্মাণ কাৰখানাত কাম কৰা বনুৱাসকলক সহায় কৰাটো অধিক আৱশ্যকীয় কথা। বাৰবাৰাই খ্ৰীষ্টান ধৰ্ম এৰি সমাজবাদ গ্ৰহণ কৰিছিল। সমাজতন্ত্ৰবাদ প্ৰতিষ্ঠা কৰিবৰ বাবে ৰাষ্ট্ৰ নিয়ন্ত্ৰণ হবই লাগিব বুলি শ্বই বিশ্বাস কৰিছিল। এই 'থিছীচ' প্ৰতিষ্ঠা কৰিবলৈ গৈ শ্বই যিমানেই চমকপ্ৰদ কথা নকওক লাগিলে কিয়, এই কথা অস্বীকাৰ কৰি লাভ নাই যে তেওঁ বিশ্বাস কৰিছিল সুস্থ ধনতন্ত্ৰৰ পৰাই সুস্থ সমাজতন্ত্ৰৰ বিবৰ্ত্তন সম্ভৱ। ধন বন্টনৰ বৈষম্যৰ লগত শ্ৰেণী সংগ্ৰামৰ অৱশ্যম্ভাৱী যোগ শ্বৰ চিন্তাৰ বাহিৰতেই ৰৈ গৈছিল। শ্বৰ 'দ্য হাৰ্টব্ৰেক হাউছ' খন কমেদী অব হিউমাৰ। এই নাটকত ব্যঙ্গাত্মক পৰিবেশৰ মাজত কেনেকৈ সাম্প্ৰতিক যুগৰ ইংলণ্ডৰ সকলো শ্ৰেণীৰ মানুহে আশা-নিৰাশাৰ ভয়ঙ্কৰ অনিশ্চয়তাত ভুগিব লাগিছে তাকে দেখুৱাবলৈ চেষ্টা কৰা হৈছে। পুঁজিবাদৰ প্ৰতিনিধি অসৎ মানুহবোৰৰ পতন ঘটাই সামাজিক পৰিবৰ্ত্তনৰ জৰিয়তে সামাজিক পুনৰনিৰ্ম্মাণৰো ইঙ্গিত নাটকখনে বহন কৰে। এই নাটকৰ চৰিত্ৰ চৰ্ট অভাৱে কৈছে, "জাহাজ চলাবলৈ শিকা।" ইয়াৰ অৰ্থ হ'ল ৰাষ্ট্ৰ জাহাজখন চলাবলৈ শিকা। অৱশ্যে শ্বই 'বেকটু মেথুচেলা'ত দেখুৱাইছে যে নিজকে নিজে শাসন কৰি সমস্যাসমূহ দূৰ কৰি সমাজবাদ প্ৰতিষ্ঠা কৰিবলৈ হয়তো মানুহৰ বহুত সময় লাগিব। পাঁচটা খণ্ডত বিভক্ত শ্বৰ এইখন আটাইতকৈ দীঘল নাটক। মানুহৰ বিবৰ্ত্তন বৰ্ত্তমান যুগৰ পৰা ৩১, ৯২০ খ্ৰীষ্টাব্দালৈ কেনে হব তাকে দেখুৱাবলৈ বিচৰা হৈছে। নাটখনত নাট্য ক্ৰিয়াৰ অভাৱ, কেৱল কথা আৰু কথা। সংলাপৰ আমনি দূৰ কৰিবলৈ মাজে মাজে নাটকীয় চমক যেনে ধুমুহা ঢেৰেকনিৰ লগত ডাইনীৰ আবিৰ্ভাৱ বা কলীৰ পৰা গাভৰু ছোৱালীৰ

আবিৰ্ভাৱ ইত্যাদি প্ৰয়োগ কৰা হৈছে। নাটকখনৰ বিবৰ্ত্তনৰ ব্যাখ্যাই ডাৰউইনৰ চিন্তাধাৰাকো চেৰ পেলাই গৈছে বুলি অনুমান হয়। এই নাটকতো শ্বৰ দাৰ্শনিক চিন্তাৰ আভাস পোৱা যায়।

'দ্য মেন অব ড্ৰেষ্টিনী' নাটকত তেওঁ নেপোলিয়নক সাধাৰণ মানুহৰূপে দেখুৱাই চৰিত্ৰটোৰ বুৰঞ্জীমূলক মৰ্যাদা ম্লান কৰিছে। 'আৰ্মচ এণ্ড দ্য মেন' নামৰ নাটকখন ব্যঙ্গ আৰু হাস্য ৰসেৰে ভৰপুৰ। ইয়াত যুদ্ধ আৰু সামৰিকতাবাদৰ উত্তেজনাৰ অসাৰতাৰ ওপৰত আলোকপাত কৰা হৈছে। তেওঁ 'ইউ কেন নেভাৰ টেল' নামৰ নাটকখনতকৈ 'চীজাৰ এণ্ড ক্লিওপেট্ৰা' খন বেছি আকৰ্ষণীয়। এই নাটকত চীজাৰ চৰিত্ৰ এনে এজন মানুহ হিচাপে উপস্থাপন কৰিছে যিজন কৰ্মব্যস্ত, কোঠৰ, চিধাচিধি স্বভাৱৰ আৰু সৎ। এইবোৰৰ পিছত লিখে 'হাও চী লাইক টুৰ হাৰ হাচবেণ্ড', 'পেশ্যন এণ্ড পেট্ৰিফিকচন' আৰু 'জন বুল্‌চ আদাৰ আইলেণ্ড' আদি নাট। ১৯০৬ চনত লিখা 'ডক্টৰচ্ ডাইলেমা'ত তেওঁ চিকিৎসকসকলে প্ৰাইভেট প্ৰেকটিছ্ কৰাক ব্যঙ্গ কৰি চিকিৎসা সেৱা ৰাষ্ট্ৰীয়কৰণ কৰাৰ পোষকতা কৰিছে।১৯১২ চনত ৰূপকথাৰ কাহিনীৰ আলমত লিখে বাস্তৱধৰ্মী নাট "পিগমেলিয়ন"। ৰোমৰ কাহিনীৰ ওপৰত ভিত্তি কৰি লিখিলে আধুনিক নাট 'এণ্ড্ৰোকলচ্ এণ্ড দি লায়ন'। তেওঁৰ 'দ্য গ্ৰেট কেথাৰিণ'খনো উল্লেখযোগ্য নাটক। ফৰাচী দেশৰ 'জোৱান অব আৰ্কৰ' জীৱনৰ ভেটিত লিখা 'চেন্ট জোৱান' নাটকখনত গীৰ্জা আৰু ধৰ্ম যাজক সকলৰ কৃত্ৰিম আচৰণক তীব্ৰভাবে ব্যঙ্গ কৰিছে। ১৯৩০ চনত লিখা 'দ্য এপল্ কাৰ্ট' নাটত গনতান্ত্ৰিক শাসনৰ দুৰ্বলতাবোৰ দেখুৱাই ইংলণ্ডৰ লেবাৰ পাৰ্টিৰ খেলি মেলিবোৰক ব্যঙ্গ কৰিছে। তাৰ পিছত 'টু ট্ৰু টু বি গুদ', 'দ্য মিলিয়নাৰেচ', 'বুয়োন্ট বিলিয়ন্‌চ', 'জেনেভা' আদি কেইব৷খনো নাট লিখে। এইদৰেই ব্যক্তিগত, সামাজিক, ৰাজনৈতিক, বুৰঞ্জীমূলক, অৰ্থনৈতিক আৰু ধৰ্মীয় আদি বিভিন্ন বিষয় আৰু সমস্যাৰ ওপৰত নাট লিখি তেওঁ এক অভিলেখ স্থাপন কৰি থৈ যাবলৈ সক্ষম হৈছিল।

অৱশ্যে এইটো কথা স্বীকাৰ কৰিবই লাগিব যে একাধিক দুৰ্বলতাই শ্বৰ বহুতো নাটকক ৰস বিচাৰত অসম্পূৰ্ণ কৰি তুলিছে। প্ৰেমৰ দৃশ্যসমূহে বহুতো সময়ত বিব্ৰত কৰে —embarrassing। যেনেকৈ 'মিছেছ্ ওৱাৰেণছ প্ৰফেশ্যন'ত ভি ভি আৰু ফেঙ্কৰ প্ৰেমৰ মুহূৰ্ত্তবোৰ। কবি চৰিত্ৰবোৰ অনেক সময়ত অনিচ্ছাকৃত ভাবে অতি ভাবপ্ৰৱণতাৰ দোষত দুষ্ট। যেনে মাৰ্চবেঁচ, অক্টাভিয়াছ। বহু সময়ত সেইবোৰৰ গম্ভীৰ পৰিবেশ অৰুচিকৰ চিত্ৰণেৰে বিকৃত। যেনে 'চেন্ট জোৱান'ৰ বিচাৰ দৃশ্য। 'বেক টু মেথুচেলা'ৰ মধ্যবৰ্ত্তী অংশ ক্লান্তিকৰ দীঘলীয়া সংলাপেৰে ভাৰাক্ৰান্ত।

সুগঠিত কমেদী 'মেন এণ্ড চুপাৰমেন'ৰ নৰক দৃশ্যৰ নাটকীয় প্ৰয়োজন তৰ্কাতীত নহয়। এই নৰক দৃশ্যই অৱশ্যে শ্বৰ কিছু শ্ৰেষ্ঠ অভিব্যক্তিৰ স্বাক্ষৰ বহন কৰিছে। 'হাৰ্ট ব্ৰেক হাউছ'ৰ প্ৰতীকী ব্যঞ্জনা যথাৰ্থ আৰু সুস্পষ্ট। পুঁজিবাদী সমাজত প্ৰথম মহাযুদ্ধৰ

আঘাতৰ প্ৰতিফলন। শ্বৰ আদৰ্শ চেকভ হলেও ষ্ট্ৰীণ্ডবাৰ্গৰ লগত সাদৃশ্যই ইয়াত বেছিভাৱে পৰিলক্ষিত। পৰিচ্ছন্ন কৌতুক, নৈতিক বলিষ্ঠতা আৰু কাব্যৰসৰ নিবিড়তাত নাটকখন নানা গুণেৰে উদ্ভাসিত। শেষ অঙ্কৰ হেক্টৰ আৰু কেপ্টেইন অটোভাৰৰ আলোচনা 'This soul's prison we call England' ইত্যাদি উক্তি মনত ৰাখিবলগীয়া।

'দ্য এপল কাৰ্ট', 'অন দ্য ৰকচ' আৰু 'জেনেভা' ৰাজনৈতিক নাটক যাৰ পটভূমি ভৱিষ্যৎ সমাজ। 'দ্য চিম্পলটন অৱ দ্য আন এক্সপেকটেড আইলচ' আৰু 'টু ট্রু টু বি গুড' নাটকত ভৱিষ্যৎ সমাজৰ বিচিত্ৰ কল্পনা। শেষৰখনৰ চৰিত্ৰসমূহত ৰূপক ধৰ্মী। ক্লাৰ্জিমেন বাৰগলাৰ লুপ্ত বিশ্বাসৰ আৰু ইনভেলিড —ৰুগ্ন পৃথিৱীৰ চাৰ্জেন্ট, চুইটী ফ্ৰয়েড আৰু লৰলীয় প্ৰবৃত্তি আৰু নাস্তিক ইত্যাদিৰ ৰূপক প্ৰতীক —এভ্ৰিমেনৰ সগোত্ৰ। চীণ্ডৰ 'ৰাইৰ্ডাচ টু দ্য চী' আৰু ইবছেনৰ 'এন এনিমি অৱ দ্য পিপুল'ৰ দৰে 'দ্য এপল কাৰ্ট'কো নাট্যকাব্যৰ সহধৰ্মী বুলি মানি লোৱা হৈছে।

সি যি কি নহওঁক তেওঁৰ নাটকত একেলগেই প্ৰগতিশীলতা আৰু গোঁড়ামীৰ এক অদ্ভুত সহ-অৱস্থান ঘটিছে। আৰু এই সহ-অৱস্থানে বহু সময়ত তেওঁ নাটকক দুৰ্বল কৰি পেলাইছে। শ্বই ইংৰাজী নাটকৰ পুৰ্নজন্মৰ বাবে আপ্ৰাণ যুদ্ধ কৰিছিল, কিন্তু পূৰ্বসুৰী সকলতকৈ গুণগতভাৱে নতুন একো সৃষ্টি কৰিব নোৱাৰিলে। প্ৰচণ্ড নিষ্ঠা, অফুৰন্ত প্ৰাণশক্তি, অসামন্য কৌতুকবোধ আৰু বহুত গুণৰ সমন্বয়ত, শ্বৰ নাটকে সাময়িক সাফল্য লাভ কৰিছিল সঁচা, কিন্তু মহৎ সৃষ্টি তেওঁৰ সাধ্যৰ বাহিৰতেই ৰৈ গৈছিল। তেওঁৰ অধিকাংশ নাটকেই সুখপাঠ্য আৰু মঞ্চসফল, কিন্তু মহৎ নহয়। সেইকাৰণে এই যুগৰ ই ংৰাজ নাট্যকাৰ সকলে শ্বৰ নাটক পঢ়ে, নাটকৰ অভিনয় চায়, কিন্তু অনুপ্ৰেৰণাৰ বাবে দৃষ্টি নিক্ষেপ কৰে বিদেশলৈ।

জৰ্জ্জ বাৰ্ণাৰ্ড শ্বৰ চৰ্চ্চা অসমত একেবাৰেই হোৱা নাই বুলি কলে ভুল কোৱা হব। তেওঁৰ 'পিগমেলিয়ন' নামৰ নাটকৰ অসমীয়া অভিযোজনা কৰিছে দুলাল ৰয় আৰু সতীশ ভট্টাচাৰ্য্যই। নিউ আৰ্ট প্লেয়াৰ্ছে দুলাল ৰয়ৰ পৰিচালনাত এই নাটকখন (অসমীয়া নামাকৰণ 'প্ৰেয়সী') নতুন দিল্লীৰ আইফেক্স হলত মঞ্চস্থ কৰোতে সেইখন দেখাৰ আমাৰ সৌভাগ্য হৈছিল। ডাঃ সান্তনা বৰদলৈয়ে এটা স্ত্ৰী চৰিত্ৰত সুন্দৰ অবিনয় কৰা আমাৰ চকুত পৰিছিল। অসমীয়া 'প্ৰেয়সী'য়ে ৰাজ্যৰ বাহিৰে ভিতৰে জনপ্ৰিয়তা অৰ্জ্জন কৰিবলৈ সক্ষম হৈছিল। দুলাল ৰয়ে তেওঁৰ 'আৰ্মচ্ এণ্ড দি মেন'খনো অসমীয়া অভিযোজনা কৰি মঞ্চস্থ ক ৰিছে। কিন্তু 'পিগমেলিয়ন'ৰ দৰে জনপ্ৰিয়তা অৰ্জ্জন কৰিব পৰা নাই। আমাৰ বিচাৰত বাৰ্ণাৰ্ড শ্বৰ চৰ্চ্চা অসমীয়া ভাষাত যিমান হব লাগিছিল হয়তো তিমান হোৱা নাই। আমি শ্বৰ অধিক চৰ্চ্চা কামনা কৰো।

আৰ্থাৰ মিলাৰ ঃ সামাজিক বাস্তৱতাৰ প্ৰতিভূ

ইউৰোপীয়া নাটকৰ যি গুৰুত্বপূৰ্ণ ধাৰাটোৰ নেতৃত্বত আছে ব্ৰেখট্ আৰু ছাৰ্ত্ৰেৰ নিচিনা নাট্যকাৰসকল, মাৰ্কিন নাটকৰ সেই ধাৰাটোৰ গুৰি ধৰোতা হিচাপে আমি অ'নিলৰ পিছতেই আৰ্থাৰ মিলাৰৰ নাম লব পাৰো। মিলাৰ মুখ্যতঃ সমাজ সচেতন নাট্যকাৰ, ব্যক্তি তেওঁৰ নাটকত কেতিয়াও সমাজ বিৰোধী নহয়। মানুহৰ সুখ-দুখ প্ৰধানতঃ সামাজিক ব্যৱস্থাৰ পৰা উদ্ভূত। মিলাৰৰ 'দ্য ডেথ অব এ চেলচমেন' (১৯৪৯) অকল আমেৰিকাতে নহয়, ইউৰোপৰ বিভিন্ন মঞ্চতো আলোড়নৰ সৃষ্টি কৰিবলৈ সমৰ্থ হৈছিল। ফৰ্মৰ ক্ষেত্ৰত মিলাৰ সাধাৰণতে ৰিয়েলিষ্ট।

১৯১৫ চনত আমেৰিকাৰ ব্ৰুকলিন চহৰত আৰ্থাৰ মিলাৰে জন্ম গ্ৰহণ কৰে। ছাত্ৰাবস্থাত ত্ৰিশৰ দশকৰ মাজভাগৰ পৰাই নাটক লিখিবলৈ আৰম্ভ কৰে। কিন্তু সাফল্য আহে পলমকৈ ১৯৪৭ চনত 'অল মাই চন্স' নাট্য প্ৰযোজনাৰ পিছত। ১৯৪৭ চনৰ পৰা ১৯৫৫ পৰ্য্যন্ত ইবছেনীয় আঙ্গিকেৰে আধুনিক সামাজিক মানুহৰ বেদনাৰে সিক্ত কেইখনো নাট লিখে। ইয়াৰ ন বছৰৰ স্তব্ধতাৰ পিছত 'আফ্টাৰ দ্য ফল' ৰচিত হয়। এই নাটকত আমি আঙ্গিক আৰু বিষয়বস্তু উভয়তে এজন নতুন মিলাৰক পাইছো। 'ইনচিদেন্ট এট ভিছী' মিলাৰৰ পৰৱৰ্ত্তী ৰচনা।

আৰ্থাৰ মিলাৰে ব্ৰডওৱেত সাফল্য লাভ কৰিলে 'অল মাই চন্স' নাটক মঞ্চস্থ হোৱাৰ পিছত। তেওঁ ইবছেনৰ মধ্য পৰ্বৰ পিছৰ পৰা আধুনিক নাট্যধাৰাৰ 'সামাজিক বাস্তৱতা'ৰ প্ৰতিভূ। মিলাৰৰ ভাষা গদ্য গন্ধী কথ্য ভাষা। মিলাৰৰ বিষয়ে হেৰল্ড ক্লেৰমেনে কৈছে, 'a dispenser of moral jurispudence.' নৈতিক ব্যৱহাৰ তত্ত্বৰ নিপুণ। 'অল মাই চন্স'ত ব্যক্তিগত স্বাৰ্থ আৰু সামাজিক দায়িত্বৰ ভিতৰত দ্বন্দ্ব প্ৰকাশ পাইছে। ইবছেনৰ স্ক্ৰাইবপন্থী 'পিলাৰচ অব চোচাইটিৰ' দলে গুপ্ত অপৰাধ, অপৰাধ প্ৰকাশ আৰু প্ৰায়শ্চিত —এই বিচিত্ৰ উপাদানৰ সহযোগত ইয়াৰ নাটকীয় আবেদন গঢ়ি উঠিছে। এইবোৰত কোনো বৈচিত্ৰ নাই, সকলোবোৰেই প্লটৰ খাতিৰত ব্যৱহাৰ কৰা হৈছে। তৃতীয় অঙ্কত হঠাৎ আপত্তিজনক এখন চিঠিৰ আবিষ্কাৰ, যিখন আগেয়েও আবিষ্কৃত হব পাৰিলেহেঁতেন।

'গ'ষ্ট'ত যাজক মেনভাৰচে দাতব্য অনাথ আশ্ৰমখন 'ইন্‌চিওৰ' কৰাৰ প্ৰস্তাব নামঞ্জুৰ কৰাৰ অলপ পিছতেই সেই সংস্থাটো পুৰি যোৱাৰ নাট্য প্ৰেষকণ লক্ষণীয়। (নাট্য শ্লেষ কাৰণ অনাথ আশ্ৰমখন এলভিঙৰ ভ্ৰাম্যমান কামুক স্বামীৰ স্মৃতিৰ উদ্দেশ্যেই নিবেদিত)। অৱশ্যে 'প্লট' আৰু 'আইডিয়াৰ' কৌশলৰ উদ্ধত নাটকখনৰ যি আবেদন তাক অগ্ৰাহ্য কৰিব নোৱাৰি। জীৱন্ত চৰিত্ৰ আৰু পৰিবেশ ৰচনা, চাৰিত্ৰিক বৈশিষ্ট্য, পৰিস্ফুটন, আৰু চিন্তা-ভাৱনাৰ নাটকীয় অন্তৰ্দৃষ্টিৰ স্বচ্ছ উন্মোচন প্ৰশংসনীয়। ধূৰ্ত 'লিটিলমেন' জ'কেলাৰৰ পৰিবাৰ প্ৰীতি আৰু গুপ্ত, বেপৰোৱাভাৱ, তেওঁৰ স্নেহশীলা পত্নী 'লিটিল ওমেন'ৰ ভাল বেয়া বিচাৰ নকৰাকৈ আৰামপ্ৰিয়তা, কেলাৰৰ লৰাৰ পিতৃভক্তি, পৰীক্ষাৰ সংকট ইত্যাদি —খণ্ড ঘটনাক আশ্ৰয় কৰি নাটকখন মঞ্চত উপস্থাপিত হৈছে —হৈছে জীৱন আৰু জীৱনৰ পক্ষ তথা বিপক্ষৰ যুক্তি তৰ্ক। কিন্তু 'অল মাই চন' মিলাৰৰ সমাজ-দৰ্শন আৰু নাট্য ৰীতি বুজাৰ ক্ষেত্ৰত যথেষ্ট নহয়। 'এ ভিউ ফ্ৰম দ্য ব্ৰিজ' নামৰ নাটকখন নিষিদ্ধ কৰিবলৈ সেই সময়ৰ লৰ্ড চেম্বাৰলিনক বাধ্য কৰোৱা হৈছিল, কাৰণ নাটকৰ দ্বিতীয়াৰ্দ্ধত এটা চৰিত্ৰই আন এটা চৰিত্ৰক সমকামৰ বাবে দোষাৰোপ কৰিছে (যদিও অভিযোগটো সঁচা নহয়)। নাট্যকাৰ মিলাৰক বুজিবলৈ হ'লে 'দ্য ডেথ অব এ চেলচ্‌মেন' নাটকখন বিচাৰ কৰি চাব লাগিব। এইখন এনে এখন নাটক যি আমেৰিকাৰ সমাজ জীৱনৰ নৈতিক ভেঁটিক কঁপাই তুলিছে। নাটকখন আত্মজীৱনীমূলক আৰু এক কথাত দুই পুত্ৰৰ লগত দেউতাকৰ সম্পৰ্ক বিষয়ক।

ভ্ৰাম্যমান চেলচ্‌মেনৰ দৰে আমেৰিকাৰ জীৱনধাৰা আৰু জীৱনাদৰ্শৰ প্ৰতিভূ আৰু কোনোৱা হব পাৰে বুলি ধাৰণা নহয়। বেছি টকাৰ বাবে বেছি বস্তু বিক্ৰী কৰাই তেওঁৰ কাম। 'ডলাৰ' আৰু 'চেন্ট'ৰ হিচাপ হয় বছৰৰ শেষত। সুন্দৰ জীৱন। একুৰি অশ্বশক্তি সম্পন্ন গাড়ীত গাওঁ ভুঁইত ঘুৰি ফুৰা, আজৰি সময়ত স্বামী, দেউতাক আৰু নাগৰিকৰ ভূমিকাত আত্মপ্ৰসাদ লভা, ছোৱালীৰ গালত টিপ লগোৱা, নানা কথা —নানা কাহিনী শুনাই 'অৰ্ডাৰ' যোগাৰ কৰা, হৈ হাল্লা কৰি সময় কটোৱা —কিযে বিচিত্ৰ জীৱন চেলছ্‌মেন উইলি লোমেনৰ। বহুতে কৰ্ম ব্যস্ত, উদাৰ, 'ৰাফ-টাফ' —'ডেমক্ৰেটিক আমেৰিকান হিৰ'ৰ কথা কল্পনা কৰে। কিন্তু মিলাৰে তেওঁৰ আলোচ্য নায়কক দেখুৱাইছে দুৰ্বল, নিঃসঙ্গ, কৰুণাৰ পাত্ৰৰূপে। তেওঁৰ কৃতিত্ববোৰ শেষত কুৎসিৎ দুঃস্বপ্নৰ দৰে ধাৰণা কৰা হয়। যাৰ পৰিণতি ঘটে তিক্ততা, নৈৰাশ্য আৰু আত্মঘাতীৰ অগৌৰৱ কলঙ্কত। 'ক্ৰিটিকচ চাৰ্কোল এওবাৰ্ড', 'পুলিৎজাৰ প্ৰাইজ', 'পেৰী এওবাৰ্ড' প্ৰাপ্ত 'বুক অব দ্য মাহ্থ ক্লাব'ৰ দ্বাৰা নিৰ্বাচিত আলোচ্য নাটকখন অধিকাংশ সমালোচকৰ মতে আমেৰিকাৰ জীৱন ধাৰাৰ প্ৰতি তীব্ৰ সমালোচনাৰ নিদৰ্শন। থূলমূলকৈ কাহিনী ভাগ এনে :

উইলি লোমেন কৰুণীন গৃহলৈ উভতি আহিল। এইবাৰৰ যাত্ৰা অশুভ ইঙ্গিতবহ, ব্যৰ্থ। বয়স তেশষ্টি। এতেকে একাগ্ৰতাৰ অভাব, ইচ্ছাশক্তি দুৰ্বল। গাড়ী চলোৱাৰো মনোবল নাই। এতিয়া তেওঁ আত্মজিজ্ঞাসাত ব্ৰতী, আত্মপ্ৰতিষ্ঠাত দ্বিধাগ্ৰস্ত। এতিয়া

আকাঙ্খা আৰু সামৰ্থ্যৰ ব্যৱধান বহুত। চব্বিশ ঘন্টাৰ ভিতৰত ফ্লেচবেকৰ সহায়ত আমি লোমেনৰ অতীত জীৱনৰ কিছু সুখময় মুহূৰ্ত্তৰ স্বাদ পাওঁ। লৰা দুটাৰ ডাঙৰ হোৱাৰ বয়স। বিফ্ 'কলেজ হিৰ', ফুটবল দলৰ উদীয়মান তাৰকা আৰু তাৰ সৰু ভায়েক হেপী তাৰ দাদাকৰ গৌৰৱত গৌৰৱান্বিত। সিহঁতৰ মাক লিন্দা সিহঁতক লৈয়ে সুখী। সংসাৰ সুখস্বাচ্ছন্দ্যৰ জোঁৱাৰত ভাঁহি গৈছে। কিশোৰ মনৰ পিতৃ দেৱতাৰ মন্দিৰ এটা আঘাততেই বিচূৰ্ণ। বিফ্ এতিয়া ঘৰৰ পৰা পলোৱা চোৰ। ইয়াতো সি কৃষি কৰ্মতেই নিজকে নিয়োজিত কৰিব পাৰিলেহেঁতেন। কিন্তু পাৰিবাৰিক আকৰ্ষণে তাক পুনৰ ঘৰলৈ ওভোতাই আনে। কিন্তু পিতা-পুত্ৰৰ কাজিয়াই পুনৰ তাক গৃহত্যাগ আৰু লক্ষ্মী ছাড়া কৰোৱায়।

আনহাতেদি হেপী অলস, আত্মকেন্দ্ৰিক আৰু লম্পট। লিন্দাৰ মন স্বামীৰ প্ৰতি মমতা সিক্ত, সন্তানৰ ঘৃণাৰ পৰা লোমেনক ৰক্ষা কৰাৰ প্ৰচেষ্টাত নিয়োজিত। প্ৰথম অঙ্কৰ শেষৰফালে লিন্দাৰ কথা মনত পৰে যেতিয়া তেওঁ জীৱন যুদ্ধত পৰাজিত স্বামীক দুয়ো সন্তানৰ অৱজ্ঞাৰ পৰা উদ্ধাৰ কৰাৰ চেষ্টা কৰিছে। ইয়াত সংলাপৰ কিছু অংশ উদ্ধৃত কৰিছো ঃ

লিন্দা ঃ মই কোৱা নাই তেওঁ এজন ডাঙৰ কিবা এটা। কাগজত কেতিয়াও নাম ওলোৱা নাই। অপূৰ্ব আদৰ্শ চৰিত্ৰও নহয়। কিন্তু তেওঁ মানুহ, ভয়ঙ্কৰ কিবা এটা হবলৈ বিচাৰিছিল তেওঁৰ জীৱনত, সেই কাৰণে তেওঁৰ প্ৰতি আমি মনোযোগ দিব লাগিব। বুঢ়া কুকুৰৰ নিচিনাকৈ তেওঁক কবৰৰ ভিতৰত পেলাই দিব নোৱাৰো। এনে ধৰণৰ লোকৰ প্ৰতি শেষ পৰ্য্যন্ত আমি মনোযোগ দিয়া উচিত। তই তেওঁৰ মগজ বেয়া বুলি কৈছ —

ৰিফ ঃ সঁচাই আৰু কি কৈছো —

লিন্দা ঃ নাই, বহুতো লোকেই ভাবে তেওঁৰ মগজৰ ঠিক নাই। কিন্তু তেওঁৰ কষ্টখিনি তইঁতে বুজিবলৈ চেষ্টা কৰা উচিত।

হেপী ঃ নিশ্চয়

লিন্দা ঃ এজন সাধাৰণ মানুহ অসাধৰণ মানুহৰ নিচিনাকৈ ক্লান্ত হব পাৰে।

কিন্তু উইলিৰ মনোবল ফিৰাই অনাৰ ক্লান্তিহীন প্ৰচেষ্টাত তেওঁ ব্যৰ্থ। ভৰিৰ তলৰ মাটি যেন আৰু যথেষ্ট টান নহয়, ক্ৰমশঃ সকলোবোৰেই যেন অন্ধকাৰ হৈ আহিছে, বিশ্বাস বিশ্বাসঘাতকতাত পৰিণত হৈছে। সুদক্ষ 'চেলচ্'মেন'ৰ গুণাবলী শক্তিহীন হৈ আহিছে, জীৱিকাৰ ক্ষমতা প্ৰায় লুপ্ত হৈ আহিছে। তেওঁৰ জীৱন বীমাই উইলিৰ মতে তেওঁৰ মৃত্যু বেছি লাভদায়ক কৰি তুলিছে।

সমলোচকৰ মতে মিলাৰে 'চেলচ্মেন'ৰ মৃত্যুৰ জৰিয়তে দেখুৱাব খুজিছে মাৰ্কিন সমাজত চেলচ্মেন'ৰ জীৱিকাবৃত্তিৰ ঘুণে ধৰা স্বৰূপটো।

কোনো বিদগ্ধ সমালোচকে কৈছে উইলিৰ ব্যৰ্থতাৰ বাবে তেওঁ নিজেই দায়ী, তেওঁৰ সমাজ নহয়। ভ্ৰান্ত সমাজধাৰা নহয়, তেওঁৰ নিজস্ব আদৰ্শৰ মানত উন্নীত হোৱাৰ অক্ষমতাই তেওঁক নিজৰ ওপৰতেই ধিক্কাৰ জন্মাইছে। উইলিয়ে কয়, তেওঁ কিন্তু শুই শুই টেলিফোণত কথা কৈয়ে অৰ্ডাৰ পাইছে। তেওঁ কিন্তু তেওঁৰ স্ত্ৰী বা প্ৰেমিকাৰ সাহায্যৰে মালিকসকলৰ অনুগ্ৰহ লাভ কৰিব লাগিব। এই বক্তব্য উইলিৰ বৰ্ত্তমান বৃত্তিৰ বিৰুদ্ধ সমালোচনা নহ’বও পাৰে। আমাৰ মতে এই ক্ষেত্ৰত উভয়ৰেই দায়িত্ব সমান —সমাজ আৰু ব্যক্তিৰ। আচলতে উইলিৰ সাংসাৰিক জীৱন অশান্তিকৰ হোৱাৰ কোনো কাৰণ নাই। অশান্তিৰ কাৰণ তেওঁৰ পতনমুখী চৰিত্ৰ। হেপী আৰু বিফৰ ধ্বংসৰ কাৰণ ‘ভুল স্বপ্ন’ —The mystique of Salesmanship ত তেওঁলোকৰ বিশ্বাস। মনত পৰে উইলিৰ আলাস্কাৰৰ ধনকুবেৰ ভায়েক বেনৰ কথা ‘What are you building? .... Lay your hand on it. Where is it?’

দীৰ্ঘ ন বছৰৰ বিৰতিৰ পিছত মিলাৰে ‘আফ্টাৰ দ্য ফল’ নামৰ নাটকখন লিখিলে। সমালোচক সকল নাটকখনৰ নতুন দৃষ্টিভঙ্গীত সন্তুষ্ট নহ’ল। ভিন্ ভিন্ সমালোচকৰ ভিন্ ভিন্ আপত্তি। কাৰোবাক নাটকৰ ফৰ্মে হতাশ কৰিছে, কোনোৱে হয়তো নাটকখন ব্যক্তিসমস্যা কেন্দ্ৰিক হোৱাৰ কাৰণে আপত্তি তুলিছে। বহুতেই ‘আফ্টাৰ দ্য ফল’ত মিলাৰৰ ব্যক্তিগত ঘটনাৱলী উদঘাটন কৰাত বিকৃত ৰুচিপূৰ্ণ আৰু অশোভনীয় বুলি বিবেচনা কৰিছে। বিশেষকৈ মেগী চৰিত্ৰৰ যোগেদি মেৰীলিন মনৰোৰ (মিলাৰৰ এসময়ৰ স্ত্ৰী) সৈতে তেওঁৰ সম্পৰ্কৰ গুপুত ঘটনাসমূহ লোকচক্ষুৰ আগলৈ অনাৰ কোনো যৌক্তিকতা এওঁলোকে বিচাৰি পোৱা নাই। ইমানবোৰ কটু সমালোচনাৰ পিছতো দৰ্শকবৃন্দই কিন্তু ‘আফ্টাৰ দ্য ফল’ ভাল পাইছে।

এই কথা আৰম্ভণিতেই উল্লেখ কৰা উচিত হ’ব যে ‘আফ্টাৰ দ্য ফল’ অত্যন্ত গুৰুত্বপূৰ্ণ নাটক হোৱা সত্বেও সৰ্বাঙ্গীন শিল্প সন্মত নাটক নহয়। ফৰ্মৰ ক্ষেত্ৰত এই নাটক অত্যন্ত গুৰুত্বপূৰ্ণ। কিন্তু এই কথাও ঠিক যে পুৰণা ফৰ্মৰ পৰা নতুন ফৰ্মলৈ উত্তৰণ সকলো সময়তে সহজ হৈ উঠা নাই। কেতিয়াবা কেতিয়াবা পুৰণা অভ্যাস আৰু ভঙ্গীয়ে অসুবিধা ঘটাইছে। মিলাৰৰ ব্যক্তিজীৱনৰ অসঙ্কোচ উদঘাটন সম্পৰ্কে যি আপত্তি উত্থাপিত হৈছে সি নিতান্তই হাস্যকৰ। শিল্পত শিল্পীৰ কিবা নহয় কিবা প্ৰকাশ ঘটিবই। ইয়াত শিল্পীৰ কিমান খিনি আত্মপ্ৰকাশ ঘটিল সেইটো ডাঙৰ কথা নহয়, ডাঙৰ কথা হ’ল, তেওঁৰ আত্ম-প্ৰকাশ কিমানখিনি শিল্পীসন্মত হ’ল। গতিকে মেৰিলিন মন্‌ৰোৰ কথা বা নিজৰ দাম্পত্য জীৱনৰ গোপনতম কথাক নাটকত ৰূপায়িত কৰি মিলাৰে কোনো শিল্প-বিৰোধী কাম কৰা নাই। কিন্তু এইটোও ঠিক যে মেগীৰ দৃশ্যসমূহত কেতিয়াবা কেতিয়াবা গোটেই নাটকখনৰ পৰিপ্ৰেক্ষিতত আৱশ্যকতকৈ অধিক প্ৰাধান্য দিয়া হৈছে, যাৰ ফলত নাটকীয় ভাৰসাম্য কেতিয়াবা কেতিয়াবা ক্ষুণ্ণ হৈছে।

এইবোৰ দোষ ত্ৰুটী থকা সত্বেও ‘আফ্টাৰ দ্য ফল’ মিলাৰৰ উল্লেখযোগ্য সৃষ্টি। এই

নাটকত আমি এজন নতুন মিলাৰক আবিষ্কাৰ কৰিছো। বিষয়বস্তু আৰু ফৰ্ম দুয়োফালৰ পৰাই এই নাটকখনে মিলাৰৰ নাট্যকলাৰ এক নতুন আৰু অত্যন্ত গুৰুত্বপূৰ্ণ অধ্যায়ৰ সূচনা কৰিছে। বিষয়বস্তুৰ ক্ষেত্ৰত ইমান দিনলৈকে সামাজিক দায়িত্বৰ কথাই সুস্পষ্টভাবে মিলাৰৰ বাবে গুৰুত্বপূৰ্ণ কথা আছিল।

কিন্তু 'আফ্টাৰ দ্য ফল' নাটকত সেই চিন্তা, সেই দৃষ্টিভঙ্গী একেবাৰেই দূৰ হৈছে। এই নাটকত মানৱ বেদনাৰ মূলতে কোনো সামাজিক অৱস্থা বা ৰাজনৈতিক ধ্যান ধাৰণাৰ কথা নাই। মানুহৰ অৱশ্যম্ভাবী বেদনা-বিশৃঙ্খলাৰ বাবে ভ্ৰষ্ট চৰিত্ৰৰ মানুহৰ অন্তৰ্নিহিত পাপ আৰু অন্যায়েই দায়ী। 'আফ্টাৰ দ্য ফল' নাটকত ধনতন্ত্ৰবাদৰ উল্লেখ নাই, সামাজিক অসমতাও নাটকৰ বিষয়বস্তু নহয়, ৰাজনৈতিক চেতনা উদ্ৰেকো নাট্যকাৰৰ লক্ষ্য নহয়, মহাযুদ্ধৰ ভয়াবহতাৰ বাবেই যে মানুহ অভিশপ্ত সেই ধাৰণাও উচ্চাৰিত হোৱা নাই এই নাটকত। এই নাটকত মানুহৰ বেদনাৰ উৎস যে তেওঁৰ প্ৰকৃতিৰ মাজতেই, জন্ম সূত্ৰত তেওঁ দুখৰ উত্তৰাধিকাৰী হয় সেই ধাৰণাই গঢ় লৈ উঠিছে। ইডেন উদ্যানত প্ৰথম মানৱে যি ভুল কৰিলে তাৰ ফল স্বৰূপেই মানুহে নিজৰ পবিত্ৰতা হেৰুৱাই দেহ-আত্মা পাপ কলুষিত কৰি আহিছে। ইডেন উদ্যানৰ ট্ৰেজেদীৰ নতুন কাহিনী যেন 'আফ্টাৰ দ্য ফল', এই নাটকত মিলাৰৰ নায়ক চূড়ান্ত নৈৰাশ্যবাদী নহয়, তেওঁৰ নায়ক বেদনাৰ অন্ধকাৰত আচ্ছন্ন, কিন্তু লুতুৰি পুতুৰি নহয়। সেই কাৰণে এই নাটকত তেওঁ যি কৰিছে তাৰ মাজতেই জীৱনক বিচাৰি পোৱা হৈছে। এই নাটকৰ নায়ক কৱেন্‌টিনে মেগীৰ যৌন-বাসনাৰ মাজত ডুবি যোৱাৰ সম্ভাৱনাই দেখে। আদামে ইভৰ মাজত যি প্ৰলোভনৰ ৰূপ দেখিছিল তাত আত্মসমৰ্পণ কৰি চিৰকালৰ বাবে নিজৰ আৰু মানুহক অভিশপ্ত কৰিছিল। আধুনিক আদামে সেই পূৰ্বপুৰুষসকলৰ দায়বদ্ধতাক কান্ধ পাতি লবলৈ বাধ্য। এই ভাৰখন তেওঁৰ বাবে দুৰ্ব্বহ। মেগীৰ ওচৰৰ পৰা তেওঁ নিজকে আতৰাই ৰাখিব নোৱাৰে। কিন্তু শেষত তেওঁ পুনৰ বিয়া কৰে। তেওঁ কোনো সুখৰ প্ৰত্যাশাত এই বিয়া কৰা নাই, সুখৰ অনুসন্ধানৰ বাবেহে এই বিয়া কৰে। এই দৃষ্টিভঙ্গী আয়নেস্কো বেকেটৰ পৰা সম্পূৰ্ণ বেলেগ, এই দৃষ্টিভঙ্গী নতুন মিলাৰৰ যি 'অল মাই চন্স' লিখিছিল।

নাটকৰ 'ফৰ্ম' গঠনৰীতি আৰু আঙ্গিকৰ ক্ষেত্ৰতো 'আফ্টাৰ দ্য ফল' নাটকত মিলাৰৰ নতুন দৃষ্টিভঙ্গীৰ প্ৰমাণ পোৱা যায়। যি সকল সমালোচকে নাটকৰ নতুনত্বক বিশেষভাবে গুৰুত্ব দি আহিছে, তেওঁলোকেই অভিযোগ কৰে যে নাটকৰ গঠন শৈলীৰ ক্ষেত্ৰত মিলাৰ সকলো ফালৰ পৰাই প্ৰাচীনপন্থী।

কিন্তু মিলাৰৰ ৰচনাৰাজিৰ প্ৰতি সূক্ষ্মভাবে দৃষ্টিপাত কৰিলে এইটো পৰিষ্কাৰ হৈ উঠে যে বিষয়বস্তুগত পৰিবৰ্ত্তনৰ নিচিনাকৈ 'ফৰ্ম'ৰ ক্ষেত্ৰতো মিলাৰ ক্ৰম পৰিবৰ্ত্তনশীল।

কিন্তু এটা কথা স্বীকাৰ কৰিব লাগিব যে এই পৰিবৰ্ত্তন আকস্মিক নহয়। মিলাৰৰ প্ৰথমছোৱাৰ নাটক 'দ্য মেন হু হেড অল দ্য লাক' আৰু 'অল মাই চন্স' নাটক দুখন ঘটনা সৰ্বস্ব আৰু কাহিনী প্ৰধান। ফলত মিলাৰে নতুন 'ফৰ্ম' অনুসন্ধানৰ আৱশ্যকতা

বোধ কৰা নাই। ইবছেনীয় গঠন ৰীতিকেই আদৰ্শ হিচাপে লৈ নাট্যকাৰে নিজৰ কাম কৰি গৈছে। 'ডেথ অৱ এ চেলচ্‌মেন' নাটকত মিলাৰে 'ফৰ্ম'ৰ ক্ষেত্ৰত প্ৰথম উল্লেখযোগ্য পৰিবৰ্ত্তন সাধিত কৰিলে। উইলি লোমেনৰ মনোজগতত তথা নাটকৰ 'থিম'ত যি অবিৰাম বৰ্ত্তমানৰ পৰা অতীতলৈ আৰু পুনৰ অতীতৰ পৰা বৰ্ত্তমানলৈ বাৰে বাৰে অহা যোৱা —সেই পৰিক্ৰমাই মিলাৰৰ নাটকৰ ফৰ্মৰ ক্ষেত্ৰত নতুন বিবৰ্ত্তনৰ দাবী উপস্থিত কৰিলে। এই দাবী পূৰণৰ অৰ্থে মিলাৰে 'ৰিয়েলিজম্' পৰিহাৰ কৰি, "ফেন্টাছী"ৰ আশ্ৰয় লয়। 'এ ভিউ ফ্ৰম দ্য ব্ৰীজ'তো মিলালৰ 'ফৰ্ম'গত বিবৰ্ত্তন সুস্পষ্ট।

মিলাৰৰ পূৰ্বৰ আটাইবোৰ নাটকতকৈ 'আফ্টাৰ দ্য ফল' নাটকত ফৰ্মৰ বিবৰ্ত্তন সকলোতকৈ বেছি। মিলাৰে সচেতন ভাবেই আৰম্ভণিতে 'ৰিয়েলিজম'ৰ পৰা অব্যাহতি লোৱাৰ সিদ্ধান্ত লৈছে। এই নাটকৰ বিষয়বস্তু কুবেনটিনৰ মনোজগৎ। এই নাটকৰ ঘটনাৱলী কেতিয়াবা অতীত, কেতিয়াবা বৰ্ত্তমান, কেতিয়াবা অতীত বৰ্ত্তমান একেলগে, কেতিয়াবা পুনৰ মনোলোক বৰ্হিলোকৰ লগত মিলি যায়। সেয়ে মিলাৰে এই নাটকত "stream of consciousness' ৰ টেকনিক্ গ্ৰহণ কৰিছে। এই নাটকত ঘটনাপ্ৰৱাহে জাগতিক সময়ৰ লগত তাল বজাই চলা নাই। ইয়াত 'a mind would go in quest of a meaning ..... sometimes it stumbles and loses its way, only to try and find its way back. But all of it in the open, before your eyes, creating its own form.'

এই নাটকক 'চুৰৰিয়েলিষ্টিক ফেন্টাছী' আখ্যা দিলে নিশ্চয় অবিচাৰ কৰা নহ'ব।

নিঃসন্দেহে 'আফ্টাৰ দ্য ফল'ৰ 'ফৰ্মে' মিলাৰৰ নাটকত তথা আমেৰিকাৰ নাটকত নতুনত্বৰ সূচনা কৰিছে। তথাপিও স্বয়ং সম্পূৰ্ণতা এই নাটকতো মিলাৰৰ আয়ত্বৰ বাহিৰতেই ৰৈ গৈছে। দীৰ্ঘদিনৰ অভ্যাসৰ কাৰণে মিলাৰ ৰিয়েলিষ্টিক শৈলীৰ পৰা সম্পূৰ্ণৰূপে মুক্ত হ'ব পৰা নাই। 'চুৰৰিয়েলিষ্টিক ফেন্টাছী'ত যি সৰ্বাঙ্গীন কাব্যময়তাৰ প্ৰয়োজন আছিল তাৰ প্ৰয়োগ ক্ষমতা এতিয়া নাট্যকাৰৰ সাধ্যৰ বাহিৰত ৰৈ যোৱা বুলি অনুমান হয়।

মিলাৰৰ 'দ্য ক্ৰুছিবল' নাটকত 'চেলচ্‌মেন'ৰ প্ৰতি করুণাৰ স্থান যথাযথ চৰিত্ৰত প্ৰতি সহানুভূতিলৈ ৰূপান্তৰিত হৈছে। চালেমৰ ডাইনী বিচৰাৰ ৰূপকৰ মাজত সাম্প্ৰতিক অনেক ঘটনাৰ মিল থাকিলেও নাটকখন ৰাজনৈতিক উদ্দেশ্য প্ৰণোদিত নহয়। চালেমক —যেনেদৰে ইবছেনৰ 'এন, এনিমী অৱ দ্য পিপল্'ত ষ্টকমেনৰ 'টাউন শ্বিপ'ক — প্ৰচলিত ধাৰাৰ প্ৰতি অবিশ্বাসক মহাপাপৰ সমগোত্ৰীয় বুলি ধাৰণা কৰা হয়। নায়ক প্ৰক্টাৰে কৈছে ঃ 'I like not the smell of this 'authority' । এই দৃষ্টিভঙ্গীৰ প্ৰতি মিলাৰৰ অৱজ্ঞা ইমান তীব্ৰ যে নাটকখনে কেতিয়াবা কেতিয়াবা 'চেন্ট জোৱান'ৰ বিচাৰ দৃশ্যৰ কথা মনত পেলাই দিয়ে। 'দ্য ক্ৰুটিবল'ৰ ইনকুইজিটৰবোৰ অৱশ্যে অনভিপ্ৰেত চয়তান।

নাট্য ক্রিয়াৰ প্ৰতি দৃষ্টিপাত কৰা যাওক। এদল চঞ্চলচিত্তৰ যুৱতীয়ে চালেমৰ লগত এক জঙ্গলত উজাগৰী নিশা কটোৱাৰ অভিযোগত অভিযুক্ত। এই অভিযোগৰ পৰা মুক্ত হবৰ বাবে তেওঁলোকে প্ৰতিবেশীসকলৰ বিৰুদ্ধে এই বুলি দোষাৰোপ কৰিলে যে এই প্ৰতিবেশীসকলেই চয়তানৰ যাদু মন্ত্ৰৰ প্ৰভাৱ তেওঁলোকৰ ওপৰত পেলাইছে। তেওঁলোকৰ অভিযোগ স্বীকৃত হ'ল, বিচাৰ সভা বহিল আৰু মৃত্যুদণ্ডও কাৰ্য্যকৰী কৰিবলৈ ধৰিলে। প্ৰক্টাৰৰ স্ত্ৰীক গ্ৰেপ্তাৰ কৰা হ'ল। স্ত্ৰীক বচাবলৈ গৈ তেওঁ নিজেই ধৰা পৰিল। তেওঁলোকৰ শেষ মিলনৰ সময়ত প্ৰক্টাৰৰ পত্নীয়ে স্বামীক কব, 'Great stones they lay upon his chest until he plead aye or nay. They say he give them but two. "More weight," he says – And died." ড্ৰাম বাদ্যৰ উন্মাদনাত, শিৰ উচ্চ কৰি প্ৰক্টাৰ তেওঁৰ আদৰ্শৰ বাবে শ্বহীদ হব। সামাজিক, ৰাজনৈতিক আৰু নৈতিক দৃষ্টিভঙ্গীৰে বিচাৰ কৰিলে 'দ্য ক্ৰুচিবল'ৰ বিষয়বস্তুত ভুল নাই, কিন্তু ৰসোত্তীৰ্ণ নাটক হিচাপে ব্যৰ্থ নহলেও সফল হব নোৱাৰিলে। প্ৰক্টাৰৰ আত্মত্যাগৰ প্ৰতি বহুতো দৰ্শকৰ সহানুভূতি দেখা পোৱা গৈছে। চেলচ্‌মেনৰ প্ৰতি যি কৰুণা সেইটো ইয়াত সহানুভূতিলৈ ৰূপান্তৰিত হৈছে। সেয়ে হলেও ইয়াতো সেই বিষাদ ৰস, কেৱল 'pity and fear', 'high tragedy' নহয়।

এতিয়া এই সূত্ৰ অনুসৰণ কৰি মিলাৰৰ নাটকত 'ট্ৰেজিক হিৰ'ৰ স্থান কি তাক বিশ্লেষণ কৰা যাওঁক। নাট্য শিল্পত মিলাৰে ব্যক্তিবাদৰ ধৰ্মীয় পদ্ধতিক ('cult of the individual') নিন্দা কৰিছে। বৰ্ত্তমান যুগৰ নায়ক সকল যেন বিচ্ছিন্ন দ্বীপখণ্ড, নৈৰ্ব্যক্তিক অথচ বিনাশিনী সমূদ্ৰৰ দ্বাৰা আক্ৰান্ত হবৰ বাবে ভাগ্য চক্ৰৰে নিবিষ্ট। সিহঁতৰ ব্যৰ্থতাজনিত পৰাজয়বোধ (frustration) বৰ্ত্তমান নাটকৰ বিষয়বস্তু, নায়ক সমাজৰ দ্বাৰা নিৰ্য্যাতিত, অৱহেলিত। আধুনিক নায়কসকলে সেইকাৰণে অন্ধকাৰত অকাল মৃত্যু বৰণ কৰে। ফলত বৰ্ত্তমান যুগৰ দৰ্শকসকল কৰুণ দৃশ্যৰ অনুকম্পা সৃষ্টিকাৰী অনুভূতিত অভ্যস্ত।

অসহায় নৈৰাশ্যত জৰ্জ্জৰিত নায়ক নায়িকা যেতিয়া আত্মালোকত প্ৰদীপ্ত হৈ উঠে, আত্মজ্ঞানেৰে সমৃদ্ধ হয়, তেতিয়াই মহৎ ট্ৰেজেদীৰ নায়ক- নায়িকা হোৱাৰ যোগ্যতা অৰ্জ্জন কৰে। সেই ট্ৰেজেদী লাগিলে ব্যক্তিগতই হওক বা সাৰ্বজনীনেই হওক। আধুনিক ট্ৰেজেদীৰ প্ৰশ্নৰ ক্ষেত্ৰত মিলাৰৰ বিৰোধিতা লক্ষ্য কৰা যায়। কিন্তু মিলাৰে যাতে পাহৰি নাযায় যে ব্যক্তিগত চৰিতাৰ্থক অশুভ আদৰ্শৰূপে গ্ৰহণ কৰি যিখন ইংৰাজী নাটকে প্ৰথম অমৰত্ব লাভ কৰিছে সেইখন হ'ল হেমলেট। এনে ট্ৰেজেদীৰ শিল্পগত নৈপুণ্য অৱশ্যে নিৰ্ভৰ কৰিব নাট্যকাৰৰ সততা আৰু প্ৰতিভাৰ ওপৰত। এই প্ৰসঙ্গত টেনেছি উইলিয়ামছ্‌ৰ কথাও মনত পৰে। একে বিষয়বস্তু হলেও মিলাৰ আৰু উইলিয়ামছ্‌ৰ নাট্য গঠনৰ কৌশল বেলেগ। তাৰ কাৰণ হৈছে মিলাৰে আদৰ্শৰূপে গ্ৰহণ কৰিছে ইবছেনৰ তীব্ৰ প্ৰাঞ্জলতা, গহীন ৰসবোধতা আৰু আধ্যাত্মিক চিন্তা। আৰু উইলিয়ামছ্‌ হৈছে লৰকা আৰু লৰেন্সৰ অনুগামী —কৌতুক ৰস, ইন্দ্ৰিয়ভোগ আৰু ৰোমাণ্টিক ট্ৰেজেদীৰ বিলাসত

অনুৰক্ত। এজন প্ৰখ্যাত নাট্য সমালোচকৰ ভাষাত, 'Miller's plays are hard, 'patrist', athletic, concerned mostly with man. 'Willam's are soft, 'matrist,' sickly, concerned mostly with woman. What links them is their love for the bruised individual, soul and its life of quite desperation.' এই বিক্ষত হতাশগ্ৰস্ত ব্যক্তিৰ প্ৰতি ভালপোৱা প্ৰকাশ্যৰূপত ঘোষণা কৰাৰ দুঃসাহস আজিৰ জটিল তথা যান্ত্ৰিক যুগত যি সকলৰ আছে তেওঁলোক আমাৰ আদৰণীয় ব্যক্তিত্ব।

মিলাৰৰ মতে হেমলেটৰ ব্যক্তিগত ট্ৰেজেদী ট্ৰেজেদীয়েই নহয়, যিমানেই জাঁকজমকপূৰ্ণ —'magnificent' নহওঁক কিয়। কাৰণ তেওঁৰেই ভাষাত : 'I can no longer take ultimate seriousness a drama of individual psychology written for its own sake .... Time is moving; there is a world to make .... a world in which the human being can live as a naturally political, naturally private, naturally engaged person, a world in which once again a true tragic victory can be stored.' আমি ধৰি লও মহৎ বিষয়বস্তু চিৰন্তন সত্য। প্ৰতিকূল পৰিস্থিতিৰ বিৰুদ্ধে সংগ্ৰামৰত মানৱাত্মাই যেতিয়া পৰাজয়ৰ গ্লানিত অসহায় বোধ কৰে, তেতিয়া তাৰ আচৰণ সকলো যুগতে সকলো ঠাইতে একেই ৰূপ, তেহেলৈ সি লিয়েৰ বা হেমলেট অথবা উইলী লোমেনেই নহওক কিয়।

আৰ্থাৰ মিলাৰৰ 'এ ভিউ ফ্ৰম দ্য ব্ৰীজ' নামৰ নাটকখন দেৱকুমাৰ নাথে অসমীয়ালৈ অনুবাদ কৰিছে। আমি জনাত অসমীয়াত এয়েই মিলাৰ চৰ্চা।

টেনেছি উইলিয়ামছ্‌ৰ নাটক ঃ যুগ মানসৰ ৰক্তাক্ত অভিজ্ঞতাৰ দলিল

টেনেছি উইলিয়ামছ আধুনিক বিশ্বনাট্য সাহিত্যৰ অন্যতম শ্ৰেষ্ঠ নাট্যকাৰ। অৱস, হতাশা আৰু পৰাজয় বোধ —যুগ ব্যাধিৰ এই কৰাল ছাঁয়াই যেনেকৈ 'ডেথ অব এ চেলচ্ মেন'ৰ নায়ক উইলি লোমেনৰ আত্মাক পীড়ন কৰিছে, টেনেছি উইলিয়ামছৰ নায়ক-নায়িকাও সেই মৃত্যুবহ পীড়াৰে জৰ্জ্জৰিত। উইলিয়ামছে আমেৰিকাৰ দক্ষিণ অঞ্চলৰ কথা কৈছে —য'ৰ সামাজিক আৰু নৈতিক মূল্যমান, সভ্যতা আৰু কৃষ্টি উত্তৰ আমেৰিকাৰ বলিষ্ঠ গণতন্ত্ৰৰ দ্বাৰা বিপৰ্য্যস্ত। উইলিয়ামছ আৰু মিলাৰ দুজনে (পৰস্পৰৰ পৰিপূৰক) বৰ্ত্তমান আমেৰিকান জীৱনৰ বেদনা আৰু যন্ত্ৰণাক তেওঁলোকৰ নাটকত ৰূপায়িত কৰিছে। যদি মিলাৰৰ নাটকত যন্ত্ৰণা সামাজিক স্তৰত ব্যক্ত হৈছে তেনেহ'লে উইলিয়ামছৰ নাটকত যুগ মানসৰ ৰক্তাক্ত অভিজ্ঞতা ৰূপায়িত হৈছে।

টেনেছি উইলিয়ামছৰ জন্ম হয় আমেৰিকাত ১৯১৪ চনত। জীৱনৰ প্ৰথম ছোৱা নানা কাম-কাজৰ মাজেদি পাৰ কৰি দিয়ে। ১৯৪০ চনত তেওঁৰ প্ৰথম নাটক 'বেটল্ অব্ এঞ্জেলচ' প্ৰযোজিত হয়। ১৯৪৫ চনত 'দ্য গ্লাছ মেনাজেৰি'ৰ অসামন্য সাফল্যৰ পিছৰে পৰা উইলিয়ামছ উত্তৰোত্তৰ ব্ৰডওৱে আৰু হলিউডৰ দামী লেখক হৈ উঠে। 'বেটল্ অব্ এঞ্জেল্চ' অভিনীত হোৱাৰ কিছুদিনৰ পিছতেই এক অজ্ঞাত কাৰণত ইয়াৰ অভিনয় বন্ধ হৈ যায়। 'দ্য গ্লাছ মেনাজৰি' সেই বছৰৰেই প্ৰথম ভাগত চিকাগো চহৰত মঞ্চ সাফল্য লাভত ব্যৰ্থ হলেও, কিছু সময়ৰ পিছৰ পৰা অনুকূল সমালোচনাত ফলত সাফল্যক খামুচি ধৰি নিয়মীতভাৱে অভিনীত হৈ থাকে। ১৯৪৫ চনত শ্ৰেষ্ঠ নাটক হিচাপে 'ক্ৰিটিকছ চাৰ্কোল এবাৰ্ড'ও পালে। 'এ ষ্ট্ৰীট কাৰ নেইমড্ ডিজায়াৰ' নামৰ নাটকখনৰ বাবে উপৰোক্ত বঁটা লাভ কৰে ১৯৪৭ চনত —ইয়াৰ পিছতেই নাট্যকাৰক পুলিৎজাৰ বঁটা প্ৰদান কৰি সম্মান প্ৰদৰ্শন কৰা হয়। তেতিয়াৰ পৰাই তেওঁৰ নাটকৰ অবিৰাম জয়যাত্ৰা। বহুখ্যাত নাটকখনৰ নায়িকা ব্লঁছ দুবয়ক স্কুল শিক্ষয়ত্ৰী। এই নায়িকাক প্ৰথম যেতিয়া আমি দেখো তেতিয়া তেওঁ সহজ স্বাভাবিকত্ব বৰ্জ্জিত —ইতিমধ্যেই

তেওঁ জীৱন তথা বাস্তৱৰ পৰা প্ৰচণ্ড আঘাত পাইছে। দক্ষিণৰ সম্ভ্ৰান্ত পৰিয়ালত তেওঁৰ জন্ম, বিয়া হৈছিল এজন সমকামীৰ লগত যি অপৰাধবোধৰ ফলত আত্মহত্যা কৰে। তেতিয়া ব্লাঁছে তেওঁৰ স্কুলৰ ছাত্ৰৰ লগত অবৈধ সম্পৰ্ক গঢ়ি তোলে। কিন্তু ধৰা পৰাৰ ফলত স্কুলৰ পৰা বহিষ্কৃত কৰা হয়। ইয়াৰ পিছত কিছুদিন কটায় আধা বেশ্যাবৃত্তি কৰি। অৱশেষত মানসিক ধৈৰ্য্যৰ শেষ সীমাত উপস্থিত হৈ নিজকে বচোৱাৰ শেষ চেষ্টা হিচাপে ভনীয়েক ষ্টেলা আৰু তাইৰ স্বামী কোৱলস্কিৰ ওচৰত আশ্ৰয় লয়। জীৱনৰ এই দুঃসহ যন্ত্ৰণাৰ পৰা ৰক্ষা পৰাৰ বাবে ব্লাঁছে ইতিমধ্যেই পাগলামিৰ আশ্ৰয় লৈছে — কল্পলোকত পদক্ষেপ পেলাইছে। নিজৰ কুৎসিত অভিজ্ঞতাক পাহৰিবৰ বাবে তেওঁ সকলো সময়তে সুন্দৰ পোছাক পিন্ধে, নিজৰ লগতে আনৰ ওচৰতো কলঙ্কময় অতীতক ঢাকি ৰখাৰ বাবে সকলো সময়তে অভিজাত্যৰ পাগলামি কৰে (হেন্ৰী দ্য ফৰ্থৰ দৰে)। ইয়াৰ লগে লগে তেওঁৰ যৌন জীৱনৰ ব্যৰ্থতাক পাহৰাৰ বাবে ব্লাঁছে বিশ্বাস কৰে যে ফ্লৰিডাৰ এজন ধনী ব্যক্তিয়ে তেওঁৰ বাবে নিজৰ পত্নীক পৰিত্যাগ কৰিবলৈ প্ৰস্তুত। কিন্তু ব্লাঁছৰ চৰিত্ৰত এক সাংঘাতিক অন্তৰ্দ্বন্দ্ব আছে। একেলগেই তেওঁ ৰূঢ় বাস্তৱৰ পৰা পলাই ফ্লোৰিডাৰ ধনী ব্যক্তিৰ স্বপ্নত আশ্ৰয় লয়, আৰু সেই বাস্তৱৰেই এজন ষ্টেনলিৰ বন্ধু হেৰল্ডৰ প্ৰতি প্ৰচণ্ড আকৰ্ষণ বোধ কৰে। কিন্তু যিমানেই তেওঁৰ নিজৰ কল্পনাৰ জগতৰ পৰা বাস্তৱৰ জগতলৈ ফিৰি আহে, তিমানেই বাস্তৱে তেওঁক এটাৰ পিছত এটাকৈ প্ৰচণ্ড আঘাত কৰে। প্ৰথমতে হেৰল্ডৰ প্ৰত্যাখান, তাৰ পিছত ষ্টেনলিৰ দ্বাৰা ধৰ্ষিতা হোৱা আৰু লাহে লাহে স্বাভাৱিক বোধৰ লুপ্তি। শেষত পগলা ফাটেকলৈ ডাক্তৰে তেওঁক লৈ যায়। কিন্তু পগলা ফাটেকলৈ লৈ গৈ তেওঁৰ ভনীয়েকৰ সমস্যাহে সমাধান হ'ল, তেওঁৰ নহ'ল। সেয়েহে নাটকখনত ট্ৰেজেদীৰ শিল্পসম্মত উত্তৰণৰ পৰিৱৰ্তে পাওঁ কেৱল অনুকম্পা। 'হাই ট্ৰেজেদী'ৰ মহৎ সুৰ নাই, যদিও অশুভ বিশৃঙ্খলাৰ স্নায়ুঘাতী যন্ত্ৰণা বিকাৰগ্ৰস্ত ৰসৰ মাত্ৰাত নাটকখন মৰ্ম্মস্পৰ্শী হৈ উঠিছে। ব্লাঁছ গুছি গ'ল, আত্মবিশ্বাসী চৰিত্ৰৰূপে নহয়, স্বয়ং অন্ধ ইডিপাছৰ নিচিনাকৈ —বেত্ৰাঘাতত জৰ্জ্জৰিত এক ভীত শিশুৰ দৰে। তেওঁৰ জগৎ ভাঙি পৰিল প্ৰবল ভূমিকম্পত নহয়, মৃদু বতাহৰ কম্পনত।

তাৰ পিছত 'ডিজায়াৰ' নামৰ 'ষ্ট্ৰীটকাৰ'খনৰ প্ৰতীক কল্পনা। ব্লাঁছে তেওঁৰ ভনীয়েকৰ বস্তিৰ ঘৰৰ ফালে চকুৰ পতা নজপোৱাকৈ চাই কৈছে ঃ 'They told me to take a streetcar named Desire .... ।' পিছত বুজা যায় যে 'বাসনা'ক জীৱন বুলি ধৰি লৈছে। প্ৰাৰম্ভিক এই মন্তব্যবোৰে মনত পেলায় দিয়ে বাসনাই মৃত্যুৰ ফালেই আগুৱাই লৈ যায়, বাসনাৰ তৰী বায়েই যাৰ জীৱন যাত্ৰা, মাজ বাটত সোঁতৰ ঘূৰ্ণীপাকত তেওঁলোকৰ অকালমৃত্যু। বৰ্ত্তমান মূল্যবোধৰ পৰিপ্ৰেক্ষিতত এই জীৱন-দৰ্শন নৈৰাশ্যজনক নহে অন্য কি? এই কথা সত্য যে এই নাটকত অতিবাস্তৱধৰ্মী আধুনিক নাটকৰ সকলোবেই আছে — বিকৃত চিন্তা, অস্বাভাৱিক আচাৰ-ব্যৱহাৰ, পাশৱিক যৌনাচাৰ, উন্মত্ত বাসনা। এইটোও সত্য যে অবাঞ্ছিত হলেও সত্যান্বেষণৰ পথত এনেবোৰ বাস্তৱতা পৰিহাৰ্য্য নহয়। কিন্তু

নাট্য ক্রিয়াৰ মূল- ভাৱমণ্ডলত এইবোৰে যেন কোনো পোহৰ পেলোৱা নাই। বহু সময়ত ধাৰণা হয় সকলো যেন পুৰণা অতি নাটক (মেলোড্ৰামা) stock-in trade । আলোচ্য নাটকৰ জনপ্ৰিয় চলচ্চিত্ৰৰ শেষ দৃশ্যত ব্লঁছক সম্পূৰ্ণ উন্মাদ অৱস্থাত দেখুওৱা হৈছে। শুনিছো ৰঙ্গমঞ্চতো হেনো আজি কালি তেনেধৰণে দেখুওৱা হয়। কিন্তু ধাৰণা হয় আমি যদি ব্লঁছক ভাঙি পৰা breaking point —অৱস্থাত দেখুৱাও আৰু হস্পিতেললৈ যোৱাটো ষ্টেলাৰৰ মঙ্গলৰ বাবে বুলি ধৰি লও তেনেহ্‌লে বোধহয় চৰিত্ৰটো আৰু জটিল আৰু পৰিস্থিতি অধিক আলোড়নকাৰী হৈ উঠিলহেতেন।

সি যি কি নহওঁক ব্লঁছক ভাগি পৰা বা একেবাৰেই উন্মাদ যিয়েই নেদেখুৱাওক কিয়, এই কথা মানিবই লাগিব যে ষ্টেলাৰৰ সন্তান জন্মৰ সুযোগত ব্লঁছৰ লগত কোৱালাস্কিৰ অবৈধ সম্পৰ্কৰ যন্ত্ৰণাই ব্লঁছৰ মানসিক ভাৰসাম্য নষ্ট কৰি দিয়ে। নিৰ্ম্মম, গোঁৱাৰ, উগ্ৰবাদী কোৱালস্কিৰ এই বিশ্বাসঘাতকতা স্বাভাৱিক বুলি ধাৰণা হলেও কিন্তু সুস্থ নহয়। তেওঁ স্পষ্টবাদী হলেও, সততাৰ পৰীক্ষাত পৰাজিত। ষ্টেলাৰেও স্বামী সন্তান লৈ ঘৰ কৰিব লাগিব। তাৰ বাবে ব্লঁছক পাগল বুলি ঘোষণা কৰাৰ বাহিৰে অন্য পথ নাই। দুজনৰ ভঙা ঘৰ জোৰা লগাবলৈ মিছাৰ প্ৰয়োজন —সেই মিছা অকথিত হলেও। নাটকীয় অসামঞ্জস্য মাথো ইয়াত যে কোনটো মিছা —ব্লঁছ উন্মাদ হোৱা, নাইবা ষ্টেলাৰৰ ঘোষণা? তেনেহ'লে ট্ৰিউইনৰ কথাই ঠিক ঃ 'Williams has not persuaded us that Blanche's genteel-murky post, muddled present, or dark future, can matter a stick of gum to anybody but Blanche' সেই ক্ষেত্ৰত আমি কিন্তু ব্লঁছক অন্যান্য বৰ্ণাঢ্য নাৰী চৰিত্ৰসমূহৰ লগত স্থান দিবলৈ ইতস্ততঃ কৰিম —ক্লিওপেট্ৰা, হেডা গেব্বলাৰ, মেদাম বোভেৰী, আনা কাৰণিনা প্ৰভৃতি যি কেইগৰাকী অতীত, বৰ্ত্তমান, ভৱিষ্যৎ —জীৱনৰ সকলো পৰ্য্যায়তে সমান উৎসাহী।

নাটকখনৰ এটা দুৰ্বলতাৰ প্ৰতি সমালোচকৰ দৃষ্টি আকৰ্ষিত হৈছে। নায়িকাৰ চৰিত্ৰ-চিত্ৰণত, সংলাপ, ভাব-ভঙ্গী তথা চালচলনত স্নায়ু বিকাৰগ্ৰস্ত অতি নাটকীয়তাই ভাৰাক্ৰান্ত কৰিছে।

কিন্তু তেওঁলোকে পাহৰি যায় ব্লঁছে যেতিয়া তেওঁৰ ভনীয়েকৰ আগত ষ্টেনলীৰ পাশৱিক গোঁৱাৰ প্ৰকৃতি সম্বন্ধে অভিযোগ কৰে তেতিয়া তেওঁ এক মহান আদৰ্শৰ কথাই ক্ষুব্ধ স্বৰে উচ্চাৰণ কৰে ঃ

"Such things as art – as poetry and music – such kinds of new light have come into the world since then! .... That we have to make grow! An cling to, and hold as our flag! In this dark march towards what ever it is we're approaching .. Don't –don't hang back with the brutes!' 'ইলিউছন্' আৰু 'ৰিয়েলিটি'ৰ দ্বন্দ্ব উইলিয়ামছ্‌ৰ নাটকত সুস্পষ্ট ৰূপত সামাজিক পৰিবেশৰ লগত জড়িত। উইলিয়ামছৰ

ব্লঁছ দুবয় ব্যক্তি হৈয়ো সামাজিক প্ৰতিনিধি। উইলিয়ামছে তেওঁৰ নাটকত একেটা চৰিত্ৰতে ব্যক্তি আৰু সামাজিক দুটা স্তৰৰ মিলন ঘটাইছে।

'দ্য গ্লাছ মেনাজেৰি' টেনেছি উইলিয়ামছৰ প্ৰথম উল্লেখযোগ্য নাটক। এই নাটকৰ প্ৰধান তিনিটা চৰিত্ৰ মা আমান্দা, জীয়েক লৰা আৰু পুতেক টম্। নাটকৰ প্ৰাৰম্ভিক মুহূৰ্ত্তত আমি দেখিবলৈ পাওঁ যে তিনিওটা চৰিত্ৰই বাস্তবৰ প্ৰচণ্ড আঘাতত কিবা নহয় কিবা ইলিউছনৰ আশ্ৰয় লৈছে। আমান্দা —যাৰ স্বামীয়ে সংসাৰ ত্যাগ কৰি নিৰুদ্দেশৰ পথত যাত্ৰা কৰিছে, যাৰ লৰাও গিৰীয়েকৰ নিচিনা কিছু পৰিমাণে খেয়ালী, যাৰ ছোৱালী এক প্ৰচণ্ড দুৰ্ভাৱনাৰ কাৰণ —ৰূঢ় বাস্তৱক সহ্য কৰিব নোৱাৰে। তেওঁ ঘূৰি পকি অতীতৰ ফালেই চকু নিবিষ্ট কৰে — যি সময়ত সোতৰ জন প্ৰণয়প্ৰাৰ্থী তেওঁৰ প্ৰতি ব্যাকুল আছিল, তেওঁ কল্পনা কৰে যে স্বইচ্ছাৰে তেওঁ টমৰ দেউতাকক বিয়া কৰাইছিল নহলে তেওঁ অন্য কাৰোবাক বিয়া কৰাব পাৰিলেহেঁতেন। চেন্ট লুইৰ এপাৰ্টমেন্ট হাউছৰ অসহ্য পৰিবেশক অস্বীকাৰ কৰাৰ বাবে আমান্দাই স্বামীৰ দুৰ্ব্যৱহাৰকো উপেক্ষা কৰি তেওঁৰ আকৰ্ষণী ক্ষমতাৰ কথাই দিনে ৰাতিয়ে মনত পেলায়। পুতেক টম স্বভাৱত কবি—ওয়াৰ হাউছত কাম কৰে। নিছা আৰু পেশা দুয়োটাৰ ব্যৰ্থতাক সহ্য কৰিব নোৱাৰি টমে সদাই ৰাতি চিনেমাৰ অবাস্তৱ জগতত আশ্ৰয় লয়। মাক আৰু ভনীয়েকৰ কথা ভাবিয়েই সি নামতহে চাকৰি কৰে। লৰা নাটকৰ কেন্দ্ৰীয় চৰিত্ৰ। তাই পঙ্গু আৰু কৈশোৰতেই ব্যৰ্থ প্ৰেমৰ যন্ত্ৰণাই জীৱন হতাশগ্ৰস্ত কৰি তুলিছে। এটা সময়ত তাই মাকৰ ইচ্ছা অনুসৰি বিজনেজ কৰ্ছ পঢ়াৰ বাবে স্কুলত ভৰ্ত্তি হৈছিল, কিন্তু তাতো তাই অসহায় বোধ কৰে। বাস্তৱ তাইৰ বাবে অসহ্য, দুঃসহ। তাই 'গ্লাছ মেনাজেৰি' জগতত আশ্ৰয় লৈছে। বাহিৰৰ জগতৰ পৰা তাই স্বেচ্ছাই নিৰ্বাসিত হৈ পৰিছে। এতিয়া তাইৰ কাঁচৰ পুতলাবোৰেই একমাত্ৰ সঙ্গী। তিনিওটা চৰিত্ৰই বাস্তৱক সহ্য কৰিব নোৱাৰি কিবা নহয় কিবা ইলিউছন্‌ৰ আশ্ৰয় লৈছে। টমে চিনেমাৰ জগতত, আমান্দাই অতীতৰ বহুতৰ কৃপা প্ৰাৰ্থী আৰু স্বামীৰ সৌন্দৰ্য্যৰ সুখ-স্মৃতিত আৰু জীয়েক লৰাৰ জীৱনলৈ কোনোবা আহিব পাৰে এই আশাত আৰু লৰাই কাঁচৰ জগতত কম-বেছি পৰিমাণে নিজকে অভ্যস্ত ৰাখিছে। মাকৰ খেচ-খেচনিত টম উইংফিল্ডে ভনীয়েকৰ কাৰণে এজন ভদ্ৰ যুৱক মাতি আনিব। দুৰ্ভাগ্য ক্ৰমে ভদ্ৰ যুৱকজনে লৰাৰ কাঁচঘৰৰ কেঁকোৰাটোক ঘূণীয়া কৰি দিব। ইয়াৰ ফলত লৰা অন্ততঃ কম সময়ৰ বাবে হলেও তাইৰ গোপন জগতৰ পৰা বাহিৰ ওলাই আহিবলৈ সক্ষম হব। কিন্তু সেই ভদ্ৰ যুৱকজনে মৰম কৰাৰ পিছ মুহূৰ্ত্ততে ঘোষণা কৰিব যে, তেওঁ ইতিমধ্যে অন্য এজনী ছোৱালীৰ প্ৰতি অনুৰক্ত। ইয়াৰ দ্বাৰা লৰাৰ কুমাৰীত্ব আজীৱনৰ কাৰণে নিশ্চিত হ'ল। আমান্দাৰ জীয়েকৰ বিয়া দিয়াৰ সপোন ধুলিসাৎ হ'ল। কিন্তু উইলিয়ামছৰ প্ৰতিভাৰ বলত এইবোৰ সৰু-সুৰা নাটকীয় ঘটনা অতি নাটকীয়ালৈ পৰ্য্যবসিত হোৱা নাই, আমান্দা বিকৃত চৰিত্ৰত পৰিণত হোৱা নাই। ১৯৪৮ চনত পুনৰলিখিত 'চামাৰ এণ্ড স্মোক' নাটকৰ নায়িকা আল্‌মা যেন

দহ বছৰ কম বয়স্কা যুঁছ। আল্‌মা দক্ষিণৰ কুমাৰী। তাই কবিতাৰ আঁৰত পুৰুষৰ উপস্থিতিত নিজৰ অসম্পূৰ্ণতাবোধক ঢাকি ৰখাৰ চেষ্টা কৰে। কিন্তু অৱস্থাৰ ফলত তাইৰ প্ৰতিবেশী এক কুখ্যাত লম্পট। এদিন সি আল্‌মাক মানৱ শৰীৰৰ ৰেখা চিত্ৰ দেখুৱাই কব যে মানৱ শৰীৰ যেন বৃক্ষৰ দৰে, তাত বাস কৰে তিনিটা পক্ষী —মস্তিষ্ক, উদৰ আৰু ইন্দ্ৰিয়। তাত আল্‌মা নামৰ ছোৱালীজনীৰ আত্মাৰ স্থান ক'ত? কাহিনীটোৰ নাট্যশ্লেষ শেষ অঙ্কত নিহিত আছে যেতিয়া দেখা যায় আলমাৰ লম্পট প্ৰেমিক ৰূপান্তৰিত হ'ব সাধুপুৰুষলৈ আৰু আনহাতে ইন্দ্ৰিয়ৰ মন্ত্ৰত নৱদীক্ষিতা আলমা ভাঁহি যাব যৌৱনৰ জলতৰঙ্গত। এক কথাত 'চামাৰ এণ্ড স্মোক' সাঙ্কেতিক প্ৰতীকী নাটক অথবা 'মৰেলিটি প্লে' সুলভ ভাৱপ্ৰৱণতাৰে ভাৰাক্ৰান্ত। চৰিত্ৰসমূহৰ ক্ষণভঙ্গুৰ কান্ধত অগ্নিগৰ্ভ আবেগৰ বোজা জাপি দি নাট্যকাৰে সিহঁতক খোৰা কৰি পেলাইছে।

চৰিত্ৰ চিত্ৰণৰ বলিষ্ঠতাৰ বাবে 'দ্য ৰ'জ টাটু' (১৯৫০) নাটকখন নাট্য ইতিহাসত চিহ্নিত হৈ থাকিব। যৌন প্ৰেমৰ যুক্তিযুক্ততাৰ সপক্ষে ইয়াত উইলিয়ামছে ৰায় দিছে। ভূমিকাৰ এঠাইত তেওঁ কৈছে, 'So successfully have we disguised from ourselves the intensity of our own feelings, the sensibility of our own hearts, that plays in the tragic tradition have begun to seem untrue.' আচলতে আৰ্থাৰ মিলাৰৰ বিপক্ষে এটা অভিযোগ গা কৰি উঠিছিল —মিলাৰে যেন যৌৱনোত্তৰ বুদ্ধিজীৱীসকলৰ বাবে তেতিয়া নাটক লিখিছিল। ঠিক সেই সময়তে উইলিয়ামছে ইন্দ্ৰিয় দাহ্য উপকৰণ সজাই পৰাই নাট্যামোদী মহলৰ সমুখত উপস্থিত হ'ল।

'ৰ'জটাটু'ৰ নায়িকা চেৰাফিনা চিচিলিৰ পৰা অহা ভগনীয়া। তাইৰ চেৰাংকাৰবাৰী ট্ৰাক ড্ৰাইভাৰ স্বামী আছিল 'মৈথুন শিল্পত' বিশেষ পাৰদৰ্শী লোক। চেৰাফিনা তাইৰ স্বামীৰ প্ৰতি গভীৰভাবে আসক্ত আছিল। দুৰ্ভাগ্যবশতঃ তাক গুলী কৰি মাৰি পেলোৱা হৈছে। তেতিয়া চেৰাফিনাই আৱিষ্কাৰ কৰিব যে তাইৰ স্বামী তাইৰ প্ৰতি মুঠেই অনুৰক্ত নাছিল। ইয়াৰ প্ৰতিক্ৰিয়া স্বৰূপেই বোধ হয় চেৰাফিনাই তাইৰ মৃত স্বামীৰ চাঁচত গঢ়া আৰু এজন প্ৰেমিকক আনন্দৰে গ্ৰহণ কৰিলে। নাটকখনৰ প্লট গ্ৰন্থনা খুব জটিল, সৰু সৰু দৃশ্য উত্তেজক সঙ্গীতৰ সূক্ষ্ম সূতাৰে যেন গঁথা। দৃশ্যবোৰ যদিও কাব্য ৰসৰে ৰঞ্জিত, কিন্তু বেছি ধৰণে যেন শব্দময় অথচ কৰুণ আৰু হাস্য-কৌতুকত তৰল। নাটকখন যেন ট্ৰেজেদী আৰু ফাৰ্চৰ যুগ্ম দোলাত দোদুল্যমান। এটা উদাহৰণেই যথেষ্ট হ'ব। চেৰাফিনাই তাইৰ নতুন স্বামীক মৰম কৰিছে, ৰোমাণ্টিক কাব্যৰ মূৰ্চ্ছনা তেতিয়া চৰম মুহূৰ্ত্তত। এনে সময়ত প্ৰেমিকৰ জেপৰ পৰা মাটিত পৰি যাব উজ্জ্বল মেৰিয়াই লুকাই ৰখা গৰ্ভনিৰোধক কোনো বস্তু। যশস্বী চিত্ৰতাৰকা এনা মেগনানিৰ এই দৃশ্যৰ অভিব্যক্তি

সত্যৰ নিৰ্মম আঘাতত ৰোমাণ্টিক মায়াজাল বিচ্ছিন্ন হৈ যাব 'কেট অন এ হট টিন ৰুফ' (১৯৫৪) নাটকৰ চৰম মুহূৰ্ত্তত। এই নাটকৰ তিনিটা প্ৰধান চৰিত্ৰ —যথাক্ৰমে

মেগী, বিগ-দাদী আৰু বিগ মামা। প্ৰথম উদ্‌ঘাতিত হ'ব ঘূঁণে ধৰা এক দাম্পত্য সম্পৰ্ক। ব্ৰিক সুৰাসক্ত, দক্ষিণৰ এজন কোটিপতিৰ পুত্ৰ। সি তাৰ পত্নী মেগীক আৰু শয্যাসঙ্গিনী কৰিবলৈ ৰাজী নহয়। দ্বিতীয় অঙ্কৰ পিতাপুত্ৰৰ উত্তপ্ত সংলাপৰ পৰা আমি জানিব পাৰো যে ব্ৰিকৰ মনত সমকামৰ এক প্ৰচ্ছন্ন প্ৰভাৱে কাম কৰিছে। তাৰ অৱচেতন মনতো এজন অনুৰক্ত অৱহেলিত সুৰাসক্ত বন্ধুৰ মৃত্যুজনিত অপৰাধবোধে কাম কৰিছে। শোকৰ এই আঘাতত দানবীয় প্ৰতিক্ৰিয়াত জ্বলি উঠিল সি। বিগ দাদীয়ে জানিবলৈ পালে, গোটেই পৰিয়ালে যিটো কথা আগেয়েই জানে ঃ দুৰাৰোগ্য কেন্সাৰ ৰোগত ব্ৰিক আক্ৰান্ত। শেষ অঙ্কত দেখা যায় বিগ মামাক কেন্দ্ৰ কৰি উত্তৰাধিকাৰৰ প্ৰশ্ন উঠিব। কিন্তু মেগীয়ে এই বিবাদত মিছা ভাও কৰি জয়ী হব। তাই প্ৰচাৰ কৰিব যে তাই অন্তঃসত্বা। তাইৰ মিছাক সমৰ্থিত কৰাৰ বাবে ব্ৰিক মেগীৰ শয্যাসঙ্গী হবই লাগিব। অৰ্থাৎ মিছাই মিছাৰ জন্মদাতা।

ব্ৰিক আৰু বিগ দাদীৰ বাক্ যুদ্ধৰ সংঘাত বিক্ষুব্ধ দৃশ্যটোৱে নাট্যমহলত অমৰত্ব লাভ কৰিছে। কিন্তু সংলাপেই যথেষ্ট নহয়। কোনো দৃশ্যৰ প্ৰবল প্ৰভাৱৰ বাবে আবেগ বিহ্বল পৰিস্থিতিৰো প্ৰয়াজন।

"কেট অন এ হট টিন ৰুফ" নামৰ নাটক সম্বন্ধে সমালোচক এডুইন মৰগেনৰ মন্তব্য লক্ষ্য কৰিবলগীয়া ঃ 'Cat on a Hot Tin Roof' is a play without an ending, a play that just has't worked itself out, a play that seems like a giant excuse to enable the author to write one marvellously intense scene, after which he loses interest. Williams concerned with a very real problem .... he has made it plan to us why Brick is an alcoholic and why he has no interest in his wife, ... The play is a failure in action, or if you like in plot.' (That Uncertain feeling. p.54).

'কেমিনো ৰিয়েল' বহু বিতৰ্কিত নাটক। মধ্য আমেৰিকাৰ সমুদ্ৰতীৰবৰ্ত্তী সৰু চহৰ। মঞ্চৰ বাওঁফালে 'চেভেন চীজ হোটেল' —য'ত থাকে বায়ৰণ, কেচানোভা, মাৰ্গুৰাইট গতিয়েৰ, অভিজাত্যৰ প্ৰেত ছাঁয়া মাত্ৰ। মঞ্চৰ সোঁফালে এজন মহাজনৰ দোকান, জ্যোতিষিৰ স্থান আৰু সমাজ বহিষ্কৃতসকলৰ বাসস্থান, য'ত থাকে বেৰন দ্য চাৰলাছ। মঞ্চৰ উপৰিভাগত এটা তোৰণ, য'ৰ পৰা মৰুভূমিলৈ যোৱাৰ পথ। তাত উত্তপ্ত বালি ধুমুহাৰ প্ৰবাহ। সেই পথেদি কোনো নাযায়। এই বিচিত্ৰ উপকথা সদৃশ, পটভূমিত প্ৰৱেশ কৰিলে কিলৰায়, উদ্যম আৰু যৌৱনৰ মূৰ্ত্ত প্ৰতীক।

এই আদৰ্শবাদী নায়ক কিলৰয়ক কিন্তু স্থানীয় লোকে 'হাস্যাস্পদ ব্যক্তি' ৰূপে নিৰ্বাচিত কৰিলে। পুলিচেও তাক চং সজাই ঘোৰাৰ কামত লগালে। কামিনো ৰিয়েলৰ এই অতি আধুনিক বৰ্ব্বৰ পৰিবেশত এই সৰল মানুহটোৱে কেনেকৈ নিজক মানি লব? এই প্ৰশ্নৰ উত্তৰ উইলিয়ামছে অস্পষ্ট ভাষাৰে দিবলৈ চেষ্টা কৰিছে। ইয়াৰ বাবে

তেওঁ কিছু সহজ নাটকীয় পন্থা অবলম্বন কৰা দেখা গৈছে। ইয়াৰ ভিতৰত আছে এখন 'প্লেনক্রেছ', দুটা 'এইলছ' আৰু থিয়েটাৰ বক্সৰ ফালে 'চেজ' —যাতে নাট্যশালাত কিছুপৰিমাণে চাঞ্চল্যৰ সৃষ্টি হব পাৰে। লক্ষ্য কৰিবলগীয়া কথা যে সকলো নিৰ্ব্বাচিত বিপ্লবীয়েই দুৰ্গম ভয়াল মৰুভূমিৰ ফালে পলাই যাব, তেওঁলোকৰ প্ৰতি নাট্যকাৰৰ গভীৰ সহানুভূতি। বাইৰণৰ প্ৰস্থানক উদ্দেশ্য কৰি তেওঁ কৈছে ঃ 'Make voyages! - Attempt them! -there is nothing else!' কিলৰয়ো এই দুৰ্গম যাত্ৰা-প্ৰয়াসী। কিন্তু তাৰ আগেয়ে জিপছী নামৰ এটা চৰিত্ৰৰ সন্মুখীন হব তেওঁ। এই জিপছীয়ে এটা স্থানীয় অনুষ্ঠানৰ আয়োজন কৰিব য'ত তাৰ ছোৱালীয়ে ফিৰাই পাব তাইৰ কৌমাৰ্য্য। কিলৰয়ে এই সময়ত প্ৰলুব্ধ কৰিব জিপছী ছোৱালীক আৰু এটা উদ্ভুট কৌতুকপূৰ্ণ দৃশ্যত, দুয়ো তৰুণ তৰুণীয়ে পৰস্পৰে পৰস্পৰক শুনাই যাদুমন্ত্ৰৰ নিচিনাকৈ আঠ বাৰ উচ্চাৰণ কৰিব। কিন্তু সি বিপজ্জনক তোৰণটো পাৰ হব, লগত ডন কুইছট। যৱনিকা পতন হব মৰ্ম্মস্পৰ্শী প্ৰতীকী আৰ্ত্তকণ্ঠত ঃ 'The violets in the mountains have broken the rocks!' 'কেমিনো ৰিয়েল' নাটকৰ বিৰুদ্ধে সমালোচকৰ অনেক অভিযোগ। ৰচনা কৌশলত বেঁকা আখৰ আৰু বিস্ময় চিহ্নৰ অতিৰিক্ত ব্যৱহাৰ, কেতিয়াবা শৈলীৰ নানা হেৰফেৰৰ ওপৰত নিৰ্ভৰশীলতা ইত্যাদি। হয়তো যেতিয়া কিলৰয় আৰু কুইছটে অনামী পৰ্বতৰ তুষাৰ বৃত উচ্চ বায়ুমণ্ডল স্পৰ্শ কৰিব, তেতিয়া সিহঁত হব আৰ্থাৰ মিলাৰৰ নাটকৰ বিষয়বস্তু। টেনেছি উইলিয়ামছৰ উচ্চাশা সুদূৰ পৰাহত, এতেকে অসম্ভৱ। উইলিয়ামছৰ নাট্য আঙ্গিক সৰ্বতোভাৱে উদ্ভুত, বিষয়বস্তুৰ ক্ষেত্ৰত প্ৰায় আটাইকেইখন নাটকেই অকাই পকাই কিছু পৰিমাণে অৰ্দ্ধ বিপৰ্যস্ত, অৰ্দ্ধবিকৃত চৰিত্ৰ আৰু সিহঁতৰ বাস্তৱ অনীহা বা বাস্তৱভীতি। উইলিয়ামছ যুগোত্তীৰ্ণ হবনে নহয় সেই কথা এতিয়াই কোৱা টান। অৱশ্যে এই কথা কব পাৰি যে তেওঁ আধুনিক মাৰ্কিন নাটকৰ অন্যতম উল্লেখযোগ্য নাম।

উইলিয়ামছৰ উল্লেখযোগ্য নাট্য কৰ্মৰ ভিতৰত আছে 'দ্য গ্লাছ মেনাজেৰী' (১৯৪৫), 'এ ষ্ট্ৰীটকাৰ নেইম্‌ড ডিজায়াৰ' (১৯৪৭), 'দ্য ৰ'জ টাটু' (১৯৫১), 'কেমিনো ৰিয়েল' (১৯৫৩), 'কেট অন দ্য হট টিনৰূফ' (১৯৫৫), 'চুইট বাড অৱ ইউথ (১৯৫৯), 'নাইট অৱ দ্য ইগুৱানা (১৯৬২)। ৰাম গোস্বামীয়ে টেনেছি য়ুলিয়ামছৰ "দ্য গ্লাছ মেনাজেৰি' নাটকৰ আধাৰত 'পলাশৰ ৰং' নামেৰে অসমীয়ালৈ অভিযোজনা আগবঢ়াইছে।

ছোভিয়েট নাট্য জগৎ ঃ চেকভ আৰু ষ্টানিস্লাভস্কি

ছোভিয়েট সাহিত্যৰ অন্যান্য শাখাৰ দৰেই নাট্য শাখাও গৌৰবোজ্জ্বল। আৰম্ভণিতে উল্লেখ কৰিব পাৰি উনবিংশ শতাব্দীৰ তুৰ্গেনিভ, ডষ্টয়েভস্কি আৰু টলষ্টয় ঔপন্যাসিক ৰূপেই বন্দিত হৈছে। কিন্তু ৰুছিয়াৰ নাট্য সাহিত্যৰ ইতিহাসতো এওলোকৰ অৱদান নগণ্য নহয়। ইভান চাৰ্গেই তুৰ্গেনিভে (১৮১৮-১৮৪৩) যাৰ তেৰখন নাটক লিখিছে তাৰ ভিতৰত 'এ মান্থ ইন দ্য কাণ্ট্ৰি' আৰু 'দ্য লেডী ফ্ৰম দ্য প্ৰভিন্সেচ'য়েই উল্লেখযোগ্য। তেওঁৰ 'ফাদাৰ এণ্ড চন্স' খনৰ নাট্যৰূপ দিয়া হৈছে 'ইউজিন বাজাৰভ' নামেৰে। ফেদাৰ মিকেল্ভিচ ডষ্টয়েভস্কি (১৮২১-১৮৮১) মৃত্যু দণ্ডত দণ্ডিত হৈ জেলখানাত বহি অস্বাভাৱিক মানসিকতাৰ মাজত যি নাটক লিখিছিল সেই সম্বন্ধে তেওঁ কৈছিলঃ 'I jokingly began a comedy'। এই নাটকত ষ্টানিস্লাভস্কি কৰ্ণেল ৰোস্তানভৰ ভূমিকাত অৱতীৰ্ণ হৈছিল। নাটকখনৰ এটা নাম 'দ্য ভিলেজ অব ষ্টিপেন চিকোভো' (১৯৫৯)। তেওঁৰ বিখ্যাত উপন্যাস সমূহ 'ক্ৰাইম এণ্ড পানিচমেন্ট', 'দ্য ইডিয়ট' আৰু 'দ্য পজেজ্ড' বিভিন্ন নামেৰে নাট্যৰূপ দি অকল বিপ্লৱোত্তৰ ৰুছিয়াতে নহয়, পৃথিৱীৰ অন্যান্য দেশতো অভিনীত হৈছে। তেওঁৰ 'দ্য ব্ৰাদাৰ্চ' নামৰ উপন্যাসৰ নাট্যৰূপ পেৰিছ, নিউইয়ৰ্ক আদি চহৰত সাফল্যৰে অভিনীত হয়। মস্কো আৰ্ট থিয়েটাৰতো এইবোৰৰ সাৰ্থক অভিনয় হয়।

মস্কো আৰ্ট থিয়েটাৰত লিও নিকলেভিচ টলষ্টয়ৰ (১৮২৮-১৯১০) 'ৰেচাৰেক্চন'ৰ সফল নাট্য ৰূপান্তৰ কৰি অভিনয় কৰা হয়। আচৰিত লাগে আনা কাৰেনিনা' আৰু 'ওৱাৰ এণ্ড পিচ' যথাক্ৰমে ১৯৩৭ আৰু ১৯৪১ চনত নাট্য ৰূপান্তৰ কৰি মঞ্চস্থ কৰা হয়। পিছত টলষ্টয়ৰ অন্যান্য গল্পবো নাট্যৰূপ দি মঞ্চস্থ কৰা হয়। ষাঠি বছৰ বয়সত অৱশ্যে টলষ্টয় নাট্যকাৰৰ ভূমিকাত অৱতীৰ্ণ হৈছিল। 'দ্য পাৱাৰ অব ডাৰ্কনেচ' নাটকখনে বাৰ্ণাৰ্ড শ্বক ইমানেই মুগ্ধ কৰিছিল যে তেওঁ এখন চিঠিত শেষ দৃশ্য সম্বন্ধে টলষ্টয়লৈ লিখিছিল ঃ 'I remember nothing in the whole range of drama that fascinated me more.' । পেৰিছত থিয়েটাৰ লিব্ৰৰ দ্বাৰা ১৮৮৮ চনত নাটকখন মঞ্চস্থ

হ'ল। ফৰাচী লিখক জোলাই প্ৰেক্ষাগৃহত হেনো চিঞৰি কৈ উঠিছিল, 'Do not strike out a single scene or a single word.' ৰুছ কৃষকসকলৰ দুৰ্দশাৰ নগ্ন ছবি দাঙি ধৰা নাটকখনৰ অভিনয় জাৰৰ চেন্সৰে সেইহে নিষিদ্ধ কৰে।

'দ্য ফ্ৰুটচ অব কালচাৰ'ক শ্বই কৈছে 'The first of the Heartbreak Houses' and the most blighting' । 'দ্য ফাৰ্ষ্ট ডিষ্টিলাৰ' (মদ্যপানৰ বিৰুদ্ধে) আৰু 'দ্য লিভিং কৰ্পচ্' দুখন অভিনন্দিত নাটক, মৃত্যুৰ পূৰ্বে লিখা তেওঁৰ শেষ নাটক 'দ্য লাইট চাইনচ ইন ডাৰ্কনেচ' (অসমাপ্ত)। পঞ্চম অঙ্কটো কেতিয়াও লিখা নহল, তথাপি তেওঁৰ ডায়েৰীৰ লিখাৰ পৰা শেষ সম্বন্ধে কিছু আভাস পোৱা যায়। শেষ অংশটো ভয়ঙ্কৰ ঃ ৰাজকুমাৰীয়ে নিকলাচক গুলী কৰি হত্যা কৰিব, কাৰণ তেওঁৰ ধৰ্ম শিক্ষাই তেওঁৰ ল'ৰাৰ জীৱনক ধবংস কৰিছে। শ্বই কৈছিল, 'Tolstoi's masterpiece is his . 'The light shines in Darkness,.....The light still shone in the darkness, though the darkness comprehended it not' কোৱা বাহুল্য যে শ্বৰ শেষৰ কথাখিনি বাইবেলৰ পৰা উদ্ধৃত। এই কথা সুস্পষ্ট যে ডষ্টয়েভস্কিৰ গভীৰ মনোবিশ্লেষণ আৰু টলষ্টয়ৰ সমাজ সচেতনাতাই ভৰিষ্যৎ ৰাছিয়ান নাটকৰ ভেটিক সুদৃঢ় কৰিছে।

উনবিংশ শতাব্দীৰ শেষৰ ফালে ১৮৯৮ খ্ৰীষ্টাব্দত 'দ্য মস্কো আৰ্ট থিয়েটাৰ' যেতিয়া আৰম্ভ হ'ল তেতিয়াৰ পৰাই ঐশ্বৰ্য্যমণ্ডিত নাটশৈলী এক নতুন প্ৰেৰণাৰে উদ্দীপ্ত হৈ উঠিল। আহিল চেকভৰ নাটক। গৰ্কীৰ 'লোৱাৰ ডেপথচ'। ১৮৯৭ খৃষ্টাব্দৰ ২১ জুন তাৰিখে মস্কোৰ স্লেভিক বজাৰত ওঠৰ ঘন্টা ধৰি দুজন ৰাছিয়ান নাট্য বিশাৰদৰ মাজত প্ৰথম আলোচনা হৈছিল —এজন ছাৰ্গেই স্তানিস্লাভ্স্কি, আনজন নেমিৰোভিচ্ - ডানচেনকো। এই আলোচনাই মস্কো আৰ্ট থিয়েটাৰক বিংশ শতাব্দীৰ অন্য শ্ৰেষ্ঠ নাট্যমঞ্চ ৰূপে পৰিগণিত কৰাত সাহায্য কৰিছিল। তেওঁলোকৰ এই আলোচনা সম্বন্ধে টীকা ৰখা হয়। তাৰ এঠাইত লিখা আছে, 'The artistic veto belongs to Stanislavski, the literary veto belongs to Nemirovich Danchenko'. ডানচেনকেই গৰ্কী আৰু চেকভৰ প্ৰতিভাক নাট্যকাৰ ৰূপে প্ৰথম স্বীকৃতি দিয়ে।

আন্টন পাভলভিচ চেকভে (১৮৬০-১৯০৪) মুঠ ওঠৰখন নাটক লিখে। চেকভৰ সকলো নাটকৰ সংক্ষিপ্ত আলোচনা দুঃসাধ্যকৰ। ইয়াত অকল তেওঁৰ শেষৰ তিনি চাৰিখন বহু আলোচিত জনপ্ৰিয় নাটক সম্বন্ধে কিছুপৰিমাণে আলোচনা কৰাটো সম্ভৱ হব। শেষ পৰ্বৰ এই নাটক কেইখনৰ লগত চেকভৰ পূৰ্বলিখিত অন্যান্য নাটকৰ প্ৰভেদ অকল আঙ্গিকেই নহয়, জীৱনবোধৰ বিবৰ্তনো। পূৰ্ব লিখিত পূৰ্ণাঙ্গ নাটকত আছে অসহায় নৈৰাশ্যৰ অন্ধকাৰ, আশাৰ ক্ষীণ পোহৰ ক'তো নাই। 'আঙ্কল ভানিয়া' নাটকত প্ৰথম উদ্ভাসিত হ'ল অন্য জগতৰ অলপ আশাৰ ইঙ্গিত, সুখৰ, শান্তিৰ। কিন্তু সেই সুখ, সেই শান্তি মৃত্যুৰ সিপাৰত। আন দুখন নাটক 'দ্য থ্ৰি চিষ্টাৰ্চ' আৰু 'চেৰী অচাৰ্ড'ত ঃ

পার্থিব জীৱনতেই সুন্দৰতৰ জীৱনৰ সম্ভাৱনাৰ জিলিকনিয়ে চেকভৰ ভক্ত সকলক উদ্দীপ্ত কৰিব পাৰিছে। চেকভৰ জীৱনৰ শেষ হোৱাৰ এই কেইখন নাটক সম্পৰ্কে স্তানিস্লাভস্কিয়ে কৈছে,

'The man and women of Chekhov no longer bathe in their own sorrow.They like Chekhov himself, seek joy, laughter and courage. They want to live and not to die. They are active and surge to overcome the hard and unbearable impasses into which life has pushed them ....'.

বিশ্ব নাট্য সাহিত্যৰ ইতিহাসত 'আঙ্কল ভানিয়া'ৰ নায়ক এক বিতৰ্কিত চৰিত্ৰ। বাহিৰৰ পৰা মানুহজন গম্ভীৰ, ভাবুক। তেওঁ দাঁড়িয়েও তেওঁৰ বাহ্যিক অবয়বক গাম্ভীৰ্য্য প্ৰদান কৰিছে। ভিতৰি ভিতৰি মানুহজন কিশোৰৰ দৰে সৰল আৰু নিৰ্বোধ। বহু সময়ত তেওঁ এনে কাম কৰি পেলায়, এনে কথা কয় যে তেওঁক খুব হাস্যাস্পদ যেন লাগে। জীৱনত ভানিয়াই সৰল বিশ্বাসত এনেবোৰ ভুল কৰিছে, যিটো পৈণত বুদ্ধিৰ মানুহৰ পৰা আশা কৰিব নোৱাৰি। অথচ ভানিয়াৰ মৰ্যাদাবোধ যি কোনো মূল্যৰ বিনিময়ত বজাই ৰাখিব লাগিব। এজন চতুৰ নিকট আত্মীয়ই তেওঁক আৰ্থিক দিশৰ পৰা ভয়ঙ্কৰভাবে ঠগিছে। ডোটাৰ্ডৰ দ্বিতীয় পক্ষৰ স্ত্ৰীৰ প্ৰতি তেওঁৰ নিষ্ফল দ্বিধাগ্ৰস্থ প্ৰেম, তথাপি বাহিৰত বজাই ৰাখিব লাগিব তেওঁৰ মৰ্যাদাৰ ব্যক্তিত্ব। নিজৰ ঘৰতো তেওঁৰ সম্মান নাই, তাত সকলোৱে তেওঁক এজন সৎ মানুহ বুলি গণ্য কৰে। মনত পৰে ডন কুইচটৰ চৰিত্ৰ। ইয়াত কাৰুণ্যই প্ৰধান ৰস। এই বন্ধুহীন পৃথিৱীৰ চোনিয়াই একমাত্ৰ সান্ত্বনা। তেওঁ পৰামৰ্শ দিয়ে জীৱনত তেওঁৰ কৰণীয় কামখিনি সুন্দৰ আৰু সৎ পথেৰে ভালভাৱে কৰি যাব। শেষ দৃশ্যত সকলো যেতিয়া গুছি গৈছে, নেপথ্যত যেতিয়া গীটাৰৰ কোমল মূৰ্ছনা বাজি উঠিব, তেতিয়া শুনা যাব চোনিয়াৰ কণ্ঠ :

'We must go on living .... we shall work for others ..... and when our time comes we shall die without murmurs ..... I have faith uncle ..... we shall see all heaven lit with radiance .... we shall rest.'

'দ্য থ্ৰি চিষ্টাৰ্চ' নাটকৰ তিনি গৰাকী নায়িকা চেকভৰ ভাষাতে 'each separate entity'। প্লট অতি জটিল : তিনিওজনী ছোৱালীয়ে মস্কোলৈ যোৱাৰ বাবে উন্মুখ। ওল্গাই বিয়া কৰোৱা নাই। তাই শিক্ষিতা - ব্যৰ্থ গৃহসুখৰ স্বপ্ন তাই বাৰে বাৰে দেখে। মাশাই এখন স্কুলৰ শিক্ষকক বিয়া কৰিছে, কিন্তু শান্তি পোৱা নাই। কনিষ্ঠা আইৰিণাই ডাক বিভাগত কাম কৰে, কিন্তু শান্তি পোৱা নাই। তিনিওজনীয়ে স্বপ্ন দেখে মস্কো চহৰৰ য'ত সুখ শান্তি স্বাচ্ছন্দ্য অৰ্জন কৰিব পাৰিব বুলি সিহঁতৰ দৃঢ় বিশ্বাস। কিন্তু সিহঁতৰ সকলো কল্পনাই ব্যৰ্থ হয়, সিহঁতৰ জীৱনৰ পৰম লগ্ন সুদূৰ পৰাহত হৈয়ে থাকে। সিহঁতৰ ভায়েক আন্দ্ৰেৰ বিয়া হৈছে এজনী দুঃশ্চৰিত্ৰা কলহপৰায়না ছোৱালীৰ লগত - যাৰ নাম নাটাশা। নাটাশাই ঘৰৰ সকলোৰে জীৱন বিষময় কৰি তোলে আৰু

তিনিওজনী বাই ভনীয়েকে সিহঁতৰ ঘৰৰ শেষ আশ্ৰয়কণো হেৰুৱায়। ওল্গাৰ প্ৰণয় কামনা আৰু গৃহ সুখৰ স্বপ্ন ব্যৰ্থ হয়, মাশাই এজন বিবাহিত কৰ্ণেলক ভাল পায় আৰু আইৰিণৰ লগত বিবাহৰ আগ দিনাই তাইৰ ভাবী স্বামী বেৰণৰ দ্বন্দ্বযুদ্ধত মৃত্যু হয়। আৰু চহৰ খন শূণ্য কৰি সৈন্যদলে সেই ঠাই পৰিত্যাগ কৰে। কিন্তু এই অপৰিসীম শূণ্যতা আৰু নিঃশেষিত হাহাকাৰৰ মাজতো সিহঁতে জীয়াই থকাৰ সাৰ্থকতা অন্বেষণ কৰে ঃ 'Our faces and our voices will be forgotten and people won't even know that there were once three of us here .... There'll be a time when peace and happiness reign in the world and then we shall be remembered kindly and blessed....... Life is not finished for us yet! We're going to live! .... If we wait a little longer, we shall find out why we live, why we suffer ...... Oh, if we only knew, if only we know!' নাটকখনক যন্ত্ৰণাদায়ক ট্ৰেজেদী বোলা ভূল হ'ব। মানৱ মহিমাৰে উজ্জ্বল এইখন এখন বেদনাদায়ক কমেডীহে।

'দ্য চেৰী অৰ্চাৰ্ড'ৰ জন্ম চেকভৰ ৰোগ কাতৰ শাৰীৰিক অৱস্থাৰ মাজতেই অৰ্থাৎ অত্যন্ত অসুস্থতাৰ মাজত চেকেভে নাটকখন ৰচনা কৰে। এনেকুৱা সময় পাৰ হৈ গৈছে যেতিয়া গোটেই দিনটোত তেওঁ মাত্ৰ চাৰিটা লাইনহে ৰচনা কৰিব পাৰিছিল, সিও অত্যন্ত যন্ত্ৰণাত। তেওঁ নিজে চিকিৎসক আছিল, সেই কাৰণে আসন্ন মৃত্যুৰ ছাঁত বহি তেওঁ নিজৰ অজ্ঞাতেই বোধহয় তেওঁৰ শ্ৰেষ্ঠ নাটকখন গভীৰ যন্ত্ৰণাৰ মাজতো লাহে লাহে লিখি শেষ কৰিলে। প্ৰধান চৰিত্ৰ মাদাম ৰানেভ্স্কি আৰু তেওঁৰ নিষ্কৰ্মা ভায়েক গায়েভ অভিজাত সমাজৰ প্ৰতিভূ। "চেৰী অৰ্চাৰ্ড" ৰ পৰা যি আয় হয় তাৰ প্ৰায় গোটেইখিনিয়েই তেওঁলোকে বিলাস আৰু ফূৰ্ত্তিৰ বাবে খৰচ কৰি পেলায়। তেওঁলোক ক্ৰমে ধ্বংসৰ ফালে আগুৱাই গৈছে। কিন্তু তথাপিও তেওঁলোকে তেওঁলোকৰ জমিদাৰীৰ সম্পত্তিক কোনো পধ্যেই গ্ৰীষ্মকালীন কলনিত পৰিণত নকৰে। ব্যৱসায়ী লোপাহিনে তেওঁলোকৰ জমিদাৰীক বঁচোৱাৰ চেষ্টা কৰি মাদামৰ কোপ-দৃষ্টিত পৰিছে। মাদামৰ শূন্যগৰ্ভ অভিজাত্যৰ বাধাই তেওঁক সাধাৰণ ব্যৱসায়ত সৎভাৱে টকা খটুৱাবলৈ নিদিয়ে। তেওঁৰ প্ৰিয় চেৰী অৰ্চাৰ্ডক তেওঁ যি কোনো মূল্যৰ বিনিময়ত খামুচি ধৰি ৰাখিব। এই চেৰী অৰ্চাৰ্ড যেন ক্ষয়িষ্ণু অভিজাত শ্ৰেণীৰ অৱক্ষয়ৰ প্ৰতীক। কালৰ প্ৰতিহিংসাৰ জুইত চেৰী অৰ্চাৰ্ড এদিন হস্তান্তৰিত হ'ল। অতীতৰ কৃতদাস বৰ্ত্তমানৰ ব্যৱসায়ী লোপাহিনে নীলামত চেৰী অৰ্চাৰ্ড হস্তগত কৰি ললে। তলাবদ্ধ অৱস্থাত মৃত্যুৰ প্ৰতীক্ষাত পৰি ৰ'ল অতি বৃদ্ধ বাটলাৰ ফিৰচ্। গুছি যোৱাৰ সময়ত কোনেও তালৈ মনত নাৰাখিলে। এই প্ৰাচীন প্ৰসাদটো কিছুদিনৰ পিছতেই যেতিয়া ভাঙি পেলোৱা হ'ব তেতিয়া অনেক পুৰণিকলীয়া বস্তুৰ লগতে হয়তো ফিৰচ্ৰ হাড় কেইডালমানো পোৱা যাব। সিও তেনেহলে ক্ষয়িষ্ণু সমাজৰ শেষ প্ৰতিনিধি।

চেকভৰ উদ্দেশ্য আছিল উক্ত নাটকখনক কমেডীৰূপে ৰচনা কৰা, তেওঁ কৈছিল 'এই নাটক (চিৰিয়াচ) কমেডী নহয়, কেতিয়াবা আকৌ প্ৰসহন ধৰ্মী।' এই নাটকৰ দুটা চৰিত্ৰ —এজনী নিৰ্বোধ ৰমণী (সম্ভৱতঃ ভাৰিয়া) আৰু আন এটা কমিক চৰিত্ৰ

(সম্ভৱতঃ লোপাহিন) —তেওঁ যথাক্রমে তেওঁৰ পত্নী আৰু তেওঁৰ বন্ধু স্তানিস্লাভস্কিৰ কথা মনত ৰাখিয়েই ৰচনা কৰিছিল। ১৯০৪ চনৰ ১৭ জানুৱাৰী তাৰিখে মস্কো আৰ্ট থিয়েটাৰত নাটকখন অভিনয়ৰ পৰিকল্পনা কৰা হয়। সেইদিনা আছিল চেকভৰ জন্মদিন আৰু তেওঁৰ শিল্পী জীৱনৰ পঞ্চবিংশতি বৰ্ষ। নাটকৰ ব্যাখ্যা সম্পৰ্কে নাট্যকাৰ আৰু পৰিচালকৰ মাজত মত পাৰ্থক্য আছিল। চেকভৰ মতে নাটকখন এখন লঘু কমেদী' কিন্তু স্তানিস্লাভস্কি আৰু দানচেঙ্কোৰ মতে নাটকখন 'ৰাছিয়ান জীৱনৰ ঐকান্তিক ৰূপায়ন।' সি যি কি নহওক অত্যন্ত জাকজমকতাৰে অভিনয় উৎসৱ উদ্‌যাপিত হয়। চেকভৰ অসংখ্য গুণমুগ্ধ ভক্ত আৰু বন্ধু উপস্থিত আছিল। দৰ্শকসকলে গভীৰ শ্ৰদ্ধাৰে নাট্যকাৰক সন্মান জনালে, দানচেঙ্কোই সামৰণি ভাষণত চেকভক ক'লে, 'Our theatre is so much indebted to your talent, to your tender heart and pure soul, that you have every right to say 'This is my theatre.' দুদিনৰ পিছত চেকভে চিঠিত লিখিছিল, 'দ্য চেৰী অৰ্চাৰ্ড'ৰ প্ৰথম অভিনয় ৰাতি মোক ইমান অপৰ্য্যাপ্ত আৰু অভাৱনীয় সন্মান দিয়া হৈছে যে মই এতিয়াও স্বাভাৱিক হৈ উঠিব পৰা নাই।' এইটোৱেই বোধ কৰো ভাগ্যৰ পৰিহাস, চেকভ সঁচাই স্বাভাৱিক হৈ নুঠিল, ১৯০৪ চনৰ ১-২ জুলাই তাৰিখৰ ৰাতি তেওঁৰ মৃত্যু হ'ল।

চেকভৰ নাটকৰ চৰিত্ৰসমূহৰ পাৰস্পৰিক দ্বন্দ্ব নাই সঁচা, কিন্তু সিহঁতৰ নিজৰ ভিতৰতে আছে এক প্ৰচণ্ড দ্বন্দ্ব। 'দ্য চেৰী অৰ্চাৰ্ড' নাটকৰ চৰিত্ৰসমূহৰ মাজত এই বৈশিষ্ট্য আৰু স্পষ্ট। লোপাহিন (নাটকখনৰ একমাত্ৰ তথাকথিত পজিটিভ চৰিত্ৰ) পুৱা পাঁচ বজাত উঠি দিনে ৰাতিয়ে কাম কৰে, কিন্তু তাৰ কামৰ একমাত্ৰ মাপকাঠি উপযোগিতা। পুনৰ পৰম সৌন্দৰ্য্য সচেতন লিউবভ সুন্দৰৰ প্ৰতীক। চেৰী অৰ্চাৰ্ডক বচোৱাৰ বাবে যিখিনি কৰ্ত্তব্য সেই সম্পৰ্কে চূড়ান্ত উদাসীন। গায়েভে এই মুহূৰ্ত্তলৈকে চেৰী কুঞ্জৰ বাবে চকু পানী টোকে, পিছ মুহূৰ্ত্ততে চেৰী কুঞ্জৰ প্ৰসঙ্গত তেওঁৰ বৈষয়িক পৰামৰ্শ বিচৰা হ'লে 'যি নহওঁক কিবা এটা কৈ দে' বুলি বিলিয়াৰ্ড খেলাৰ ইচ্ছা প্ৰকাশ কৰে। ট্ৰফিমভে কয়, 'মানুহৰ আগত এটা মাত্ৰ পথ; কাম কৰি যোৱা আৰু তাতেই মানুহৰ মুক্তি।' অথচ সি 'ইটাৰ্নেল ষ্টুডেন্ট' কিয়নো পৰীক্ষাটো যি কোনো পধ্যেই দি উঠিব পৰা নাই।

চেকভৰ অসাধৰণ সৃষ্টি 'দ্য চীগাল' নাটক ৰচিত হয় ১৮৯৫ চনৰ নবেম্বৰত। অবিবাহিত পৌঢ় চ'ৰিণ গাঁৱৰ জমিদাৰী অঞ্চললৈ আহিছে। তেওঁৰ চল্লিশ বয়সীয়া অভিনেত্ৰী ভনীয়েক আৰ্কাদিনা, জনপ্ৰিয় লঘুধৰ্ম্মী লেখক আৰ্কাদিনাৰ প্ৰেমিক ট্ৰিগ'ৰিণ আৰু আৰ্কাদিনাৰ যুবক পুত্ৰ ট্ৰেপ্লিয়ভ। ট্ৰেপ্লিয়ভে লিখক হবলৈ বিচাৰে— তাৰ ৰচনা জটিল কলাকৌশল-বৰ্জ্জিত গভীৰ ৰহস্যময় আৰু অস্ফুট প্ৰতীক সমাচ্ছন্ন। কিন্তু সি ব্যৰ্থ হয়, তাক বিদ্ৰুপ কৰে মাক আৰ্কাদিনা আৰু ট্ৰিগৰিণে। ট্ৰেপ্লিয়ভে ভাল পাইছিল নীনাক কিন্তু নীনা বিখ্যাত অভিনেত্ৰী হোৱাৰ মোহত আৰু ট্ৰিগৰিণৰ খ্যাতিত প্ৰলুব্ধ হৈ তাৰ লগত গুছি যায়। কিন্তু ৰঙ্গমঞ্চত সি নিত্যান্তই ব্যৰ্থ হয় আৰু এটা সন্তান জন্ম হৈ মৰাৰ

পিছত ট্ৰিগৰিণে তাইক বিতাৰিত কৰে। প্ৰত্যেকৰে জীৱন ব্যৰ্থতাৰে পৰিপূৰ্ণ— চ'ৰিণৰ বিয়া আৰু লেখক হোৱাৰ বাসনা পূৰ্ণ নহল। নীনাৰ জীৱন আঘাত বেদনা আৰু কলঙ্কৰে ভৰা। মাশাই ট্ৰেপ্লিয়ভক ভাল পাই ব্যৰ্থ হৈ এজন দৰিদ্ৰ শিক্ষকক বিয়া কৰি গৃহজীৱনলৈ অশান্তি মাতি আনে। ট্ৰিপ্লিয়ভে নীনাৰ কলঙ্কৰ কথা জানিও তাইক গ্ৰহণ কৰিবলৈ বিচাৰে—আৰু জীৱনৰ সকলোতে ব্যৰ্থ হৈয়ো এক অসহায় ৰিক্ত কাৰুণ্যত নিজকে নিঃশেষ কৰে। নাটকৰ শেষ দৃশ্যত চ'ৰিণৰ জমিদাৰীত পুনৰ সকলো মিলিত হৈছে। ট্ৰেপ্লিয়ভে নীনাক গ্ৰহণ কৰিবলৈ বিচাৰিলেও, নীনাই তাক গভীৰভাৱে ভাল পায়ো প্ৰত্যাখ্যান কৰে। নীনাৰ এই প্ৰত্যাখানে তাক ৰূঢ় আঘাত দিয়ে, ট্ৰেপ্লিয়ভে আত্মহত্যা কৰে।

'চেকেভৰ নাটকৰ' অন্যতম বৈশিষ্ট্য চৰিত্ৰসমূহৰ ব্যক্তিগত সম্পৰ্কৰ জটিলতা এই নাটকতো দৃষ্ট হয়। ট্ৰেপ্লিয়ভ, নীনা, মাশা, আৰ্কাদ্দিনা, ট্ৰিগৰিণ— ইত্যাদি চৰিত্ৰৰ পাৰস্পৰিক বিচিত্ৰ জটিল সম্পৰ্কই এইদৰে অভিনৱত্বৰ সঞ্চাৰ কৰিছে। শিল্প চেতনাৰ মূলত যি ৰোমাণ্টিক ভাবাদৰ্শ বিদ্যমান এই শিল্প সত্যৰ প্ৰকাশ এই নাটকত দেখা যায়।

ড° কনক চন্দ্ৰ মহন্তই চেকভৰ 'দ্য চেৰী অৰ্চাৰ্ড' নাটকখন 'চেৰী বাগিছা' নামেৰে অসমীয়ালৈ অনুবাদ কৰে।

কনষ্টানটিন ষ্টানিস্লাভ্স্কিৰ জন্ম হয় ১৮৬৩ খ্ৰীষ্টাব্দত আৰু ইহলোক ত্যাগ কৰে ১৯৩৮ খ্ৰীষ্টাব্দত। কিন্তু নাট্যাভিনয়ৰ প্ৰয়োগ শিল্পত অথবা চলচ্চিত্ৰৰ বিভিন্ন পদ্ধতিৰ পৰীক্ষা-নিৰীক্ষাত আজিও তেওঁৰ প্ৰভাৱ অম্লান হৈ আছে। আধুনিক কাব্যত যেনেকৈ এলিয়ট, আধুনিক শিল্পকলাত যেনেকৈ পিকাছো ঠিক তেনেকৈ। তেওঁৰ 'পদ্ধতি' আজিও বহু নিন্দাৰ ৰহস্যময়তাত নিমজ্জিত। আমেৰিকাৰ ব্ৰডওৱে মহলত আৰু হলিউডত ষ্টানিস্লাভ্স্কিৰ প্ৰভাৱ প্ৰথমে কিছু পৰিমাণে বিকৃত ধৰণেই অনুভূত হৈছিল। পিছত যেনিবা জেম্ছ ডিন বা মাৰ্লোন ব্ৰেণ্ডোৱে নায়কৰ চৰিত্ৰত এনে এক নিউৰোটিক 'টাইপ' প্ৰবৰ্ত্তিত কৰিলে যি তেতিয়াৰ অভিনয় জগতত আলোড়ন সৃষ্টি কৰিবলৈ সক্ষম হৈছিল। এয়া জানো Stylisation বা ৰীতিবদ্ধতাৰ বিৰুদ্ধাচৰণ? কিন্তু স্তানিস্লাভ্স্কিৰ আঙ্গিকৰ প্ৰথম কথা হ'ল শৃঙ্খলা আৰু একাগ্ৰতা। তেওঁ তেওঁৰ শিষ্য সকলক বাবে বাৰে এটা কথা মনত ৰাখিবলৈ কৈছিল ঃ অভিনয়ৰ সময়ত নিজৰ সোঁহাতৰ ওপৰত প্ৰথমে গভীৰভাৱে মনোনিবেশ কৰাৰ কথা কৈছে। তেওঁ তেওঁলোকক সেই হিন্দু সাধুৰ কাহিনীটো মনত ৰাখিবলৈ কৈছে যি মানব মনক এটা বান্দৰৰ মনৰ লগত তুলনা কৰিছে আৰু মানৱ মনৰ সংযমক সেই বান্দৰৰ লগত, যি সজাৰুৰ দ্বাৰা আহত হৈছে। তেওঁৰ ইচ্ছা আছিল মানুহে যেন তেওঁৰ অসংলগ্ন চিন্তা প্ৰবাহৰ খেলি-মেলি সোঁতক এবাৰ দেখিবলৈ পায়। তেওঁ দুখেৰে কৈছে যে সোঁ হাতৰ ওপৰত মনোনিবেশ কৰাৰ আখৰা কৰাৰ সময়ত চাৰিওফালৰ গোলমাল, অৱচেতন মনৰ টুকুৰা টুকুৰি চিন্তা ইত্যাদিক কেতিয়াও পাহৰিব নোৱাৰে। ষ্টানিস্লাভস্কিৰ নাট্য অভিধানত দুটা শব্দৰ ব্যাখ্যাই বহু ঠাই জুৰি আছে ঃ

'heroic tension' অৰ্থাৎ শৌৰ্য্যময় উৎকণ্ঠা। তেওঁৰ নিজৰ ভাষাত ঃ ' However brief the particular feature of your part may be, it must in every section of you part be brought to the highest degree of heroic tension?' সেয়ে হলেই অভিনেতাই গভীৰভাৱে অনুভূত আৱেগক দৰ্শকৰ মনত সঞ্চাৰিত কৰিব পাৰিব। (Stanislavsky on the Art of Stage).

মানসিক 'ভাৰসাম্য' স্তানিস্লাভ্স্কিৰ আঙ্গিকৰ অন্যতম অঙ্গ। মঞ্চত বা ছবিত এটা চৰিত্ৰক ৰূপায়িত কৰিবলৈ হ'লে শিল্পীৰ ব্যক্তিগত সমস্যাবোধক অভিনয়ৰ সময় ছোৱাত সম্পূৰ্ণৰূপে পাহৰি যাব লাগিব। সৃজনী শিল্পৰ শিল্পীৰ বিঘ্নিত মন এটা বৰ ডাঙৰ বাধা। 'চাৰ্ম' বা 'যাদু' নামেৰে আৰু এটা কথা তেওঁৰ নাট্য সাহিত্যত বহু উচ্চাৰিত শব্দ। তেওঁ কৈছে ঃ 'What it amounts to is that art possesses no special secret, bu' that they themselves are endowed with a nobility of mind which purifies the passions they depict on stage.' তেওঁ আৰু কৈছে ঃ 'By their heroic tension they have transformed every piece of their life on the stage into a clearcut and truthful embodiment of life as a whole.

এটা কথা ধাৰণা হয়, অভিনেতাৰ 'মনৰ মহত্ব' ওপৰত যেন জোৰ দিছে স্নানিস্লভস্কিয়ে। তেওঁৰ নিজস্ব আঙ্গিকৰ ব্যাখ্যা অত্যন্ত চিত্তকাৰ্ষক হলেও, তেওঁৰ নাট্যজগৎ যেন অবাস্তৱ, অসম্ভৱ কল্পলোক। ই যেন Portrait of an Actor as a Noble man। অৱশ্যে স্নানিস্লভস্কিৰ পদ্ধতিক (জন গেছ্নাৰে যাৰ নাম দিছে স্তানিস্লাভ্স্কিজম) বাস্তৱৰূপ দিবৰ বাবে আমেৰিকাত লী ষ্ট্ৰাছবাৰ্গে 'এক্টৰচ ষ্টুডিঅ' খুলিছিল। তেওঁ স্নানিস্লভস্কি পদ্ধতিৰ সপক্ষে কয়। স্নানিস্লভস্কিয়ে নিজে অৱশ্যে কৈছে, '.... My system has not yet shown any of its real results. Many learned to concentrate, but this only made them make all their old mistakes and made those mistakes display themselves more and more, perfected those mistakes, so to say.' লী ষ্ট্ৰাছবাৰ্গে পুনৰ তেওঁৰ সপক্ষে কৈছে ঃ 'The method is no magic formula, no system of immediate enlightenment. It is, in fact or discipline and a whole way of an actor's life.' অৰ্থাৎ তেওঁৰ মতে এই আঙ্গিক প্ৰশিক্ষণৰ ওপৰত নিৰ্ভৰশীল। ই মুঠেই তত্ত্বমূলক আলোচনাৰ বিষয় নহয়। কোনো 'ফৰমূলা' নহয়, 'ডিছিপ্লিন'। এই 'এক্টৰচ ষ্টুডিঅ'ৰ পৰা যিসকলে স্নানিস্লভস্কিৰ পদ্ধতিত প্ৰশিক্ষণ গ্ৰহণ কৰি প্ৰখ্যাত হৈছে তেওঁলোকৰ ভিতৰত আছে, চুচান ষ্টাছবাৰ্গ, মাৰ্লন ব্ৰেণ্ডো, জেন ফোণ্ডা; গেকণ্ডিল পেজ, এলিয়া কাজন, জুলি হগৰিছ, মেৰিলীন মন্‌ৰো, ডেভিদ দে কেইজাৰ, ডৰথি ব্ৰমিল, ডেন হোলম, এলিয়ট কেনেথ হেগ ইত্যাদি। স্নানিস্লভস্কিৰ পত্নী লিলিনাৰ নামো এই প্ৰসঙ্গত উল্লেখ্য। চেকভৰ নাটকত তেওঁৰ অভিনয় অবিস্মৰণীয় আবেগত অবিনশ্বৰ।

এই প্ৰসঙ্গত হেৰল্ড ক্লাৰমেনে কৈছিল স্নানিস্লভস্কিয়ে বাহ্য আঙ্গিকৰ লগত অন্তৰ

সত্যৰ যোগাযোগ ৰক্ষা কৰাৰ ওপৰতো বিশেষ জোৰ দিছে 'I have never heard any one speak as long or as dogmatically on the importance of the voice and diction as did Stanislavasky to me on several occasions of our meeting in Paris and Moscow. As for posture physical department, correctness of carriage, discipline of manner: on these subjects Staniselevasky was almost fanatic.' ৰবার্ট লুইচেও তেওঁৰ Method or Madness নামৰ প্ৰবন্ধত অনুৰূপ মন্তব্যই কৰিছে।

ৰুছ নাট্য জগতত বৈপ্লৱিক পৰীক্ষা নিৰীক্ষাৰ যুগ যেন স্তিমিত হৈ আহিছে। 'চেটাৰিকেল থিয়েটাৰ' বোধহয় একমাত্ৰ ব্যতিক্ৰম। অপ্ৰাসঙ্গিক হলেও এইখিনিতে এটা মন্তব্য কৰিম। ৰুছ নাটকত ঘৰুৱা ট্ৰেজেদী লিখা হয়তো সম্ভব, কিন্তু আজি সামাজিক ট্ৰেজেদী লিখা বোধহয় একেবাৰেই অসম্ভব। কাৰণ, চোভিয়েট সমাজত কোনো ব্যক্তি বিশেষকে কোনো শক্তিয়েই আজি দমাই ৰাখিব নোৱাৰে। আজি তাত হেমলেট বা লীয়েৰৰ আৰ্ত্ত যন্ত্ৰণা সৃষ্টি হোৱাৰ সমান কোনো পৰিস্থিতি নাই। সেয়ে ভিচ্‌নেস্কিৰ 'এন অপ্টিমিষ্টিক ট্ৰেজেদী'ত দেখিবলৈ পাও মিলনান্ত পৰিণাম। এই প্ৰসঙ্গত স্তানিস্লাভস্কিৰ আৰু এটা বক্তব্য উদ্ধৃত কৰি এই আলোচনা শেষ কৰিম। কি ধৰণে অভিনেতাৰ কল্পনাক উত্তেজিত কৰা যাব; এই প্ৰশ্নৰ উত্তৰত তেওঁ কৈছে: 'By relating to the subject of the play and its separate moments to real life as it unfolds today before our eyes. Learn to see and hear, love life. Learn to bring it into art.' এই উপদেশ অকল অভিনেতাৰ বাবেই নহয়, নাট্যকাৰ আৰু দৰ্শক, আনকি নাট্যসমালোচকৰ কাৰণেও মূল্যবান।

ৰুছ্ নাট্যকাৰ মেক্সিম গৰ্কীৰ নাটকত এভুমুকি

তেতিয়া শতাব্দীৰ আৰম্ভণি। সমগ্ৰ ৰাছিয়াত জুই জ্বলিছে —গোটেই দেশ আসন্ন বিপ্লৱৰ জুইত অগ্নিদগ্ধ হৈছে। সমগ্ৰ ৰাছিয়া যন্ত্ৰণাত, দুঃসহ দহনৰ ৰক্তক্ষৰা বেদনাত অস্থিৰ, কম্পমান। ১৯০০ চন ক্ষুধাৰ বছৰ, শোষণ-শাসনত অন্নহীনতাত মনুষ্যত্বৰ অৱমাননাৰ ভয়ঙ্কৰ মুহূৰ্ত। সমস্ত দেশতে আৰ্ত মানুহৰ চিঞৰ শুনিবলৈ পোৱা গৈছে, গাওঁ অঞ্চলৰ মানুহ দল বান্ধি কাম আৰু অন্নৰ প্ৰত্যাশাত চহৰ অভিমুখে অগ্ৰসৰ হৈছে, বাটত চহৰৰ পৰা পলাতক বা বিতাড়িত মানুহৰ অসহায় অতি মৃত্যুম্লান মানুহৰ মুখামুখি হৈ থিয় দিছে, বিশ লক্ষ কৃষকে খাদ্যৰ অভাৱত মৃত্যুৰ ভয়াল অন্তিম প্ৰহৰ গণি অপেক্ষা কৰিছে।

জাৰ চৰকাৰৰ হিংস্ৰ নিৰ্মম পুলিচ বাহিনীয়ে নিষ্ঠুৰভাৱে এটা ছাত্ৰ শোভাযাত্ৰাক চেন্ট পিটাচবাৰ্গত গৰ্কীৰ সমুখতেই দমন কৰিলে। ক্ষুব্ধ গৰ্কীয়ে এই হিংস্ৰ বৰ্বৰতাৰ বিৰুদ্ধে লেখিলে 'Song of the Stormy Petrel.' এই অসামান্য অগ্নিৰ স্ফুলিঙ্গ বিস্ফোৰিত কবিতাটৈত তেওঁ লেখিলে ঃ

ধুমুহা আহে সৰ্বনাশী ধুমুহা আহে ঐ।
তথাপি সেই উদ্দাম ধুমুহাৰ পক্ষী, অকলশৰীয়া
বিদ্যুতৰ অৰণ্য মেঘ বিদীৰ্ণ কৰি উৰি যায়
উৰি যায় ক্ৰুদ্ধ ক্ষুব্ধ সমুদ্ৰৰ বক্ষলৈ;
দিকৰ পৰা দিগন্তলৈ ধ্বনিত তাৰ কণ্ঠ
যেন আগত নিশ্চিত জয়ৰ উল্লসিত বাণী।
ধুমুহা আহক, সমস্ত উন্মত্ততা লৈ নামি আহক ঝড়।

গৰ্কীৰ নাটক এই ভয়ংকৰৰ সঙ্গীত, ধুমুহাত দিশহাৰা চৰাইৰ গীত। পূৰ্ববৰ্তী ৰুছ সাহিত্যিকসকলৰ তুলনাত গৰ্কীৰ (১৮৬৮-১৯৩৬) সাহিত্যক এক ব্যতিক্ৰম হিচাপেই

স্বীকাৰ কৰিব লাগিব। তুৰ্গেনিভৰ ৰচনাত মানৱাত্মাৰ সমস্যা, সংঘাত আৰু তাৰ উজ্জ্বল ৰূপ প্ৰকাশিত। ৰুছ্ সামাজিক বিবৰ্তনৰ ছবিখন তেওঁ স্পষ্টভাৱে উপলব্ধি কৰিলেও তেওঁৰ হেমলেটৰ দৰে দ্বিধাগ্ৰস্ত মনটোৱে সঠিক পথৰ সন্ধান দিব পৰা নাই। টলষ্টয়ৰ ৰচনাত মানৱ ভাৱনা স্বৰ্গীয় দ্যুতিত উজ্বল হৈ উঠিছে, পবিত্ৰ দিব্য শিখাত জ্বলি উঠিছে ডষ্টেয়ভস্কিয়ে পাপ-পূণ্যৰ দ্বন্দ্বত জৰ্জৰিত মানৱ-হৃদয়ৰ চিত্ৰ অঙ্কণ কৰিছে। বিগত শতাব্দীৰ ৰাছিয়াৰ জীৱন চেকভৰ নাট্য-সাহিত্যত ৰূপায়িত হৈছে। চেকভৰ অন্ধকাৰ বিষণ্ন মানুহৰ বিদ্ৰোহ বিক্ষোভত ফুলি পৰিছে গৰ্কীৰ ৰচনাত, বিপ্লৱৰ স্ফুলিঙ্গ দাবানলত পৰিণত হৈছে।

গৰ্কীৰ নেচাৰেলিজমক চেকভে এইদৰে বৰ্ণনা কৰিছে —a destroyer bound to destroy everything that deserved destruction। বিস্ময়ৰ কথা তেৱোঁ কিছু পৰিমাণে ৰোমাণ্টিক আছিল —মানুহৰ সততাৰ প্ৰতি গভীৰ আস্থা আছিল। তেওঁৰ নাটকৰ চৰিত্ৰসমূহে স্বপ্ন দেখিছে এক সুন্দৰ অবিশ্বাস্য জীৱনৰ; যি জীৱন তেওঁলোকে কামনা কৰে। তেওঁৰ নাটকসমূহ তিক্ত তীব্ৰ, কিন্তু সেই তিক্ত তীব্ৰতা প্ৰশমিত হৈছে সেইবোৰৰ স্ৰষ্টাৰ সহৃদয় সহানুভূতিৰ বাবে।

চেকভৰ অন্তৰ্দৃষ্টি গৰ্কীৰ নাটকসমূহত দেখা নেযায়। তেওঁৰ চৰিত্ৰসমূহ উগ্ৰ উদ্দাম, তেওঁৰ নায়ক দৃঢ়, স্থিৰনিষ্ঠ আৰু সামাজিক সৃজনক্ষমতা বিশিষ্ট। তেওঁৰ বুদ্ধিজীৱী চৰিত্ৰ দুৰ্বল, অপদাৰ্থ আৰু সামাজিক বিচাৰত ব্যৰ্থ। তেওঁৰ প্ৰায় আটাইবোৰ নাটকেই মূলতঃ নীতিবাদপূৰ্ণ —য'ত সমস্যা আছে কিন্তু তাৰ সমাধানক স্বাভাৱিক বিবৰ্তনৰ পথলৈ নানি একপ্ৰকাৰ গুৰুত্ব আৰোপিত কৰা হয়।

চেকভৰ সূক্ষ্ম সুকুমাৰ সুগঠিত গীতি-ৰীতিৰ সম্পূৰ্ণ বিপৰীত গৰ্কীৰ ৰচনা-ৰীতি- যি এলিমেণ্টেল, ক্ৰুড্, অমাৰ্জিত আৰু হাস্যৰস বৰ্জিত। তেওঁৰ নাটকত অজস্ৰ দীঘলীয়া 'দাৰ্শনিক' আৰু 'সমাজতান্ত্ৰিক' আলোচনাৰ অৱতাৰণা কৰিছে, যিয়ে নাটকৰ ছন্দক বহু সময়ত ধ্বংস কৰিছে। ক্ৰুড্ আৰু অত্যাচাৰী বণিকসকলৰ চৰিত্ৰ সৃষ্টিত তেওঁ অপৰিসীম দক্ষতা দেখুৱাইছিল —বেচেনেমভ, বলিকভ, ডচটিগায়ভ, ঝিকভ প্ৰভৃতি পাশবিক শক্তিশালী আৰু জান্তব চৰিত্ৰসমূহ এই প্ৰসঙ্গতেই মনত পৰে। গৰ্কীৰ দুৰ্বাৰ প্ৰাণশক্তি, চৰিত্ৰ চিত্ৰণ আৰু সংলাপ সৃজনৰ ক্ষমতাৰ দ্বাৰা নাটকসমূহ বিশেষ চিহ্নিত। 'They clearly express his passionate moral commitments, compassion for suffering, anger at human cruetly, and undying faith and exaltation in the power of man and improbability of his lot. At the same time his plays are flawed by discursiveness and intrusive preaching. Gorky himself deplored the moral didacticism in his plays –but was unable to control it.'

আচলতে মানুহৰ প্ৰতি গভীৰ ভালপোৱা আৰু শ্ৰদ্ধাই গৰ্কীৰ নাটকৰ মুখ্য বাণী। তেওঁ কৈছে —"মানুহক মই শ্ৰদ্ধা কৰো, কাৰণ পৃথিৱী তেওঁৰেই চিন্তা, ভাব আৰু কল্পনাৰ মূৰ্ত প্ৰকাশ। যদি পৃথিৱীত 'পবিত্ৰ' বুলি কিবা থাকে সেইটো নিজৰ অপৰিপূৰ্ণতাত

মানুহৰ অতৃপ্তি আৰু তাৰ পৰা অগ্ৰগতিৰ প্ৰয়াস। আৰু পবিত্ৰ হ'ল যি কদৰ্যতা, যি যন্ত্ৰণাই জীৱনৰ সুস্থ সুন্দৰ গতিক অৱৰুদ্ধ কৰিবলৈ বিচাৰে তাৰ প্ৰতি ঘৃণা; হিংসা, বিদ্বেষ, লোভ, পাপ, যুদ্ধক পৃথিৱীৰ বুকুৰ পৰা মচি পেলোৱাৰ আকাংক্ষা আৰু তাৰ বাবে সৃজনশীল শ্ৰম। এইসকল মানুহক গৰ্কীয়ে বিশেষভাৱেই শ্ৰদ্ধা জনাইছে —'দ্য লৱাৰ ডেপথচ্' নাটকত। শ্বেক্সপীয়েৰৰ অনুৰূপ আদৰ্শ আৰু সংগ্ৰামী চেতনাই অভিসিক্ত কৰিছে অধিকাংশ নাটককেই।

গৰ্কীৰ নাটকসমূহত বুদ্ধিজীৱী সম্প্ৰদায়ৰ নিঃসঙ্গতা আৰু ব্যৰ্থতা বিশেষভাবেই ব্যক্ত হৈছে। এই বুদ্ধিজীৱীসকলৰ বিচিত্ৰ পৰিচয় গৰ্কীৰ নাটক-সমূহত প্ৰকাশ পাইছে 'চামাৰ ফ'ক'ৰ বাচভ আৰু ইঞ্জিনীয়াৰ চচলভ, 'দ্য চিলড্ৰেন অব চি চান'ৰ বুদ্ধিজীৱী; 'বাৰবাৰিয়ানচ' নাটকৰ ইঞ্জিনীয়াৰ, 'কুইৰ পিপল'ৰ বুদ্ধিজীৱীসকল, 'চমোভ এণ্ড আদাচ' নাটকৰ ছোভিয়েট অৰ্থনীতি ধ্বংসকামী ইঞ্জিনীয়াৰ —এইসকল বুদ্ধিজীৱিৰ চাৰিত্ৰিক নীচতা, দীনতা আৰু অসহায় ব্যৰ্থতাৰ নিখুঁত ছবি অঙ্কিত হৈছে। লোভ, লালসা, হিংসা, আনহাতে বেদনা-ব্যৰ্থতাত নিৰ্জন নিঃসঙ্গতাত এওঁলোকে পুঁজিবাদী সভ্যতাৰ বৰ্ব্বৰ নীতিবোধ বৰ্জিত শক্তিহীন বিশেষ ৰূপ-প্ৰকাশক হিচাপে তেওঁলোকৰ নিজৰ স্বৰূপটোক প্ৰকট কৰিছে। গৰ্কীয়ে অনুভৱ কৰে এই বুদ্ধিজীৱীসকলৰ দুখৰ বাবে দায়ী তেওঁলোকৰ জীৱন-বিচ্ছিন্ন নিঃসঙ্গতা। জনসাধাৰণ আৰু ধনিক সম্প্ৰদায়ৰ মাজত তেওঁলোকৰ স্থিতি —যেন কাঁচি আৰু হাতুৰিৰ মাজত চূৰ্ণ-বিচূৰ্ণ হোৱাৰ ভয় চিৰদিনৰ। এওঁলোকৰ মুক্তিৰ পথো গৰ্কীয়ে নিৰ্দেশ কৰিছে —জনসাধাৰণক কাষলৈ চপাই অনা, আত্মিক সৌন্দৰ্যৰে তেওঁলোকক আকৰ্ষণ কৰা, তেওঁলোকক জনাৰ সুযোগ দিয়া, তোমালোকৰ নিচিনাকৈ আত্মাৰ উন্নতি কৰিবলৈ দিয়া। তেতিয়া আৰু তুমি নিঃসঙ্গ হৈ থাকিবলগীয়া নহ'ব — তুমি শক্তিশালী হ'বা —আৰু তেতিয়াই প্ৰকৃত সংস্কৃতি আৰু মানৱতা জয়ী হ'ব, জীৱন আনন্দময়, সহজ-সৰল হৈ উঠিব, পাথৰতো হাঁহি বিৰিঙি উঠিব।

মাৰ্ক্সবাদ-লেনিনবাদে নাৰীত্বক বিশেষ মৰ্যাদা প্ৰদান কৰে আৰু সমাজতান্ত্ৰিক জীৱনত তাৰ গুৰুত্বপূৰ্ণ ভূমিকা স্বীকাৰ কৰে। গৰ্কীৰ নাটকতো নাৰী তেওঁৰ পৰিপূৰ্ণ মহিমাত, তেওঁৰ কোমলতাত, তেওঁৰ নৈতিক দৃঢ়তাত আৰু বিপ্লৱৰ মুহূৰ্ত্তত তেওঁৰ দৃঢ় কঠিন সংগ্ৰামী অগ্ৰগমনত বিদ্যমান। বুৰ্জোৱা সমাজ ব্যৱস্থাই নাৰীৰ মূল্যক খৰ্ব কৰাৰ চেষ্টা কৰিলেও নোৱাৰে, সেই কাৰণে গৰ্কীৰ 'চামাৰ ফ'ক' নাটকৰ ভাৰভাৰা মিখাইলভনাই অৱক্ষয়ক্লিষ্ট পতনশীল বুৰ্জোৱা বুদ্ধিজীৱীসকলৰ মাজত থাকিও আপোন সত্ত্বাক অম্লান ভাস্বৰ কৰি ৰাখে। 'এনিমিজ'ৰ নাদিয়াৰ মাজেদি নতুন দিনৰ গৌৰৱ প্ৰতিবিম্ব হৈ উঠে। শেষ পৰ্যন্ত বুৰ্জোৱা সমাজ সৃষ্ট ব'লিকেভৰ অবৈধ কন্যা চুৰা বলচেভিক বিপ্লৱৰ অংশীদাৰ হয় আৰু সমাজতান্ত্ৰিক ৰাষ্ট্ৰ ব্যৱস্থাত নিজৰ গৌৰৱময় স্থান নিৰ্দিষ্ট কৰি লয়। গৰ্কীৰ সাহিত্য আৰু নাটকত নাৰীৰ ভূমিকা ঐতিহাসিক।

গৰ্কীৰ নাটক আৰু সাহিত্যত মাৰ্ক্সবাদ লেনিনবাদৰ ৰূপায়ণ যথাযথভাৱে পোৱা যায়। এই মতবাদ প্ৰয়োগৰ বিজ্ঞানসম্মত ৰূপো তেওঁ সঠিকভাৱে দাঙি ধৰিছে বিপ্লৱী শিল্পীসকলৰ ওচৰত। সমাজক পৰিৱৰ্তন কৰাৰ বৈপ্লৱিক উপাদান প্ৰয়োগ কৰিছে সাহিত্যত। সমাজতান্ত্ৰিক বাস্তৱতাৰ প্ৰথমে তেৱেঁই ৰূপায়ণ ঘটায়। এই বৈপ্লৱিক সমাজদৰ্শন সমাজভাবনাৰ সচেতনতা বিৰাজিত তেওঁৰ নাটকত। ছোভিয়েট নাটকক নতুন ভাবনাত উদ্দীপ্ত কৰিবলৈ আৰু সমাজতান্ত্ৰিক বাস্তৱতাৰ মূল নীতিবোৰ প্ৰকাশ কৰাত গৰ্কীৰ নাটকসমূহে তীব্ৰ আমোঘ অস্ত্ৰৰূপে কাম কৰে।

গৰ্কীৰ নাটকত শ্ৰমজীৱী মানুহে পৰিপূৰ্ণ মহিমাত আত্মপ্ৰকাশ কৰিছে। যিসকলে শ্ৰম সংস্কৃতিৰ ভেটি তৈয়াৰ কৰে, যি সভ্যতাৰ ধ্বজা বাহক তেঁৱেই নতুন দিনৰ স্ৰষ্টা, ইতিহাসৰ নায়ক। নিৰ্যাতিত পদদলিত এই সৰ্বহাৰা মানুহবোৰে কল-কাৰখানা কৃষি ক্ষেত্ৰত আৰু গাহৰিৰ গৰালৰ নিচিনা ঠাইত অসহায় দীন হীন হিচাপে জীৱন নিৰ্বাহ কৰি মৃত্যুকেই একমাত্ৰ সত্য বুলি জানিছিল —গৰ্কীয়ে তেওঁলোকৰ মুখত বিপ্লৱৰ ভাষা, বুকুত স্বাধীনতাৰ জুই, হাতত যুঁদ্ধৰ ৰাইফল তুলি দিছে। তেওঁ শ্ৰমিকসকলক তেওঁলোকৰ ঐতিহাসিক দায়িত্ব উপলব্ধি কৰিবলৈ কৈছে, তেওঁলোকৰ ক্ষমতাৰ অধিকাৰ সম্বন্ধে সচেতন কৰি দিছে। 'দ্য লৱাৰ ডেপথচ' নাটকত গৰ্কীয়ে এই শোষিত নিপীড়িত সৰ্বহাৰ মানুহৰ নিখুঁত আৰু বেদনাভৰা জীৱন চিত্ৰ গভীৰ সহানুভূতি আৰু সমবেদনাৰে দাঙি ধৰিছে। শেষ পৰ্যায়ৰ নাটক 'ডচটিগায়েভ'ত এই শ্ৰমিক শ্ৰেণী সংগ্ৰামী সৈনিক যাৰ নেতৃত্বত বিপ্লৱ সংঘটিত হৈছে, সৰ্বহাৰাৰ মহান নেতৃত্ব প্ৰতিষ্ঠিত হৈছে। গৰ্কীৰ নাটক, সাহিত্য সৰ্বহাৰাৰৰ বিপ্লৱী চেতনাৰ মহাভাষ্য।

গৰ্কীৰ প্ৰথম নাটক The Petty Beurgeoies নাটকত ৰাছিয়ান পেটি বৰ্জোৱা সমাজৰ স্বপ্ন, বাসনা, মোহভঙ্গ, দুঃসহ যন্ত্ৰণা অস্তিত্বৰ বেদনা পৰিস্ফুট হৈ উঠিছে। এটা পৰিয়ালৰ গৰাকী বৃদ্ধ ভাচিলি ভাচিলিয়েভিচ বেচেনেমভ ৰুক্ষ, বেয়া মেজাজী আৰু অসহিষ্ণু। তেওঁৰ স্ত্ৰী আকুলিনা। তেওঁৰ যুৱক পুত্ৰ পিয়তৰ বিপ্লৱী ভাবনাৰ বাবে বিশ্ববিদ্যালয়ৰ পৰা বহিষ্কৃত, সি এজন জেল ওবাৰ্ডেনৰ যুৱতী বিধবা স্ত্ৰী ইয়েলেনাৰ লগত প্ৰণয়াবদ্ধ। তেওঁৰ অবিবাহিতা কন্যা অষ্টবিংশতি বৰ্ষীয়া টাটিয়ানা স্কুল শিক্ষয়ত্ৰী, জীৱনত ক্লান্ত অৱসন্ন। তেওঁৰ তোলনীয়া পুত্ৰ উদ্দাম যৌৱন চঞ্চল ইঞ্জিন ড্ৰাইভাৰ নীল। তেওঁৰ দূৰ সম্পৰ্কীয় আত্মীয় পেৰকিথিনৰ আশ্ৰিতা কন্যা গৃহকৰ্মৰতা প'লিয়া। জীৱন ধাৰণৰ ব্যৰ্থতা, যন্ত্ৰণা, গ্লানিয়ে সকলোকে খুলি খুলি খাইছে —প্ৰত্যেকেই পৰস্পৰক ঘৃণা, অবিশ্বাস, সন্দেহত লাঞ্ছিতা জীৰ্ণ কৰে। নাটক চৰম বিন্দুত উঠিছে যেতিয়া নীলে প'লিয়াক বিয়া কৰি গৃহত্যাগৰ কথা ঘোষণা কৰে, যদিও নীলক কামনা কৰিছিল টাটিয়ানাই, মাক-দেউতাকৰ প্ৰবল আপত্তি সত্বেও তেওঁলোকৰ দ্বাৰা ঘৃণিত ইয়েলেনাক বিয়া কৰাবলৈ ওলায় পিয়তৰ, আৰু টাটিয়ানাই আত্মহত্যাৰ চেষ্টা কৰে যদিও ৰক্ষা পৰে। বিপ্লৱোত্তৰ ৰাছিয়ান মধ্যবিত্ত জীৱনৰ ক্লেদাক্ত গ্লানি আৰু অবক্ষয় ফুটি উঠিছে। নাটকৰ এটা চৰিত্ৰ

টেটেৰেভে সেই সময়ৰ ৰাছিয়াৰ মানুহ সম্বন্ধে কৈছে ঃ মুৰ্খ আৰু অধম মানুহৰ মাজত বিভাজন কৰাটো সহজ। পৃথিৱীখনেই অধম মানুহৰ সমষ্টি। তেওঁলোকৰ মনবোৰ পশুৰ মনৰ দৰে। মাথোন শক্তিকেই তেওঁলোকে চিনি পায় — মোৰ দেহৰ শক্তিক নহয় অথবা মোৰ বুকু আৰু সোঁ বাহুৰ শক্তিকো নহয় কিন্তু চিনি পায় ধূৰ্তৰ শক্তিক। পশুৰ মনটো সদায়েই ধূৰ্ত। তেতিয়াৰ নাটক আৰু মঞ্চ সম্বন্ধে টাটিয়ানাৰ উক্তিও মনকৰিবলগীয়া ঃ নাই এই শীতত মই থিয়েটাৰলৈ নাযাওঁ। এইবোৰ মোৰ কাৰণে অসহ্য। মই সেই মেলোড্ৰামাবোৰ চাব নোৱাৰো —মাথোন গুলীয়াগুলী চিঞৰ-বাখৰ আৰু কন্দা-কটা। এই আটাইবোৰেই মিছা। কোনো হাই-উৰুমি আৰু চিঞৰ-বাখৰ নকৰাকৈ জীৱনে মানুহক মেৰিয়াই গঢ় লয়। কোনো চকু পানীও নোটোকে। ইন্দ্ৰিয়াতীত দুৰ্বোধ্যতা।

শতাব্দীৰ আৰম্ভণিতেই ৰাছিয়াত যি ভয়ানক সংকটে দেখা দিছিল, কৰ্মৰ সংকটে সাধাৰণ মানুহক শোচনীয় বিপৰ্যয়ত পেলাইছিল আৰু দৰিদ্ৰ অসহায়, সৰ্বহাৰা মানুহে মৃত্যুৰ একমাত্ৰ পৰিণামকে বৰণ কৰিবলৈ বাধ্য হৈছিল, এক ভয়াল হিংস্ৰ অন্ধকাৰ জীৱনৰ ক্ষীণতম আলোক শিখাকো নিৰ্বাপিত কৰি সৰ্বনাশৰ ভয়ংকৰতাক প্ৰকট কৰি তুলিছিল —The Lower Depths নাটকত।

বিশ্ববিখ্যাত 'দি লৱাৰ ডেপথচ,' নাটকৰ কাহিনী এনে ধৰণৰ ঃ প্ৰৌঢ় ধনী চোৰাং মালৰ কাৰাবাৰী কছটিলায়ভে গুহাৰ নিচিনা এটা চেল থকাৰ বাবে ভাড়া লৈছে। তাৰ সৰু সৰু কদৰ্য কোঠালিত বাস কৰে এদল সমাজ পৰিত্যক্ত মানুহ —চোৰ কিন্তু সুদৰ্শন পেপেল, তালা-চাবিৱালা ক্লেশ্চ আৰু তেওঁৰ স্ত্ৰী মৃত্যু পথযাত্ৰিণী আনা, নাস্ত্যা নামৰ এজনী আশ্চৰ্য বাৰাঙ্গনাই প্ৰেম-ভালপোৱাৰ স্বপ্ন দেখে, এজন জেলখোৱা নিঃস্ব বেৰণ (যাৰ বোধ হয় একালত ধন সম্পত্তিয়ে ভৰি আছিল), মুচি আলিওচকা, অপৰিমিত মদ্যপ চাটিন আৰু অভিনেতা প্ৰভৃতি। কছটিলায়ভৰ যুৱতী স্ত্ৰী ভাচিলিচা ভয়ানক স্বভাবৰ আৰু পৰপুৰুষ সঙ্গকামী —তেওঁ পেপেলক কামনা কৰে। এই কদৰ্য্য কালিমাযুক্ত পাশৱিক শ্বাসৰোধকাৰী জীৱনলৈ আহিল এজন বিচিত্ৰ তীৰ্থযাত্ৰী লুকা, যাৰ মুখত প্ৰেমৰ আৰু অসম্ভৱক পোৱাৰ মন্ত্ৰবাণী, চকুত নতুন দিনৰ সোণালী ৰহস্যময় স্বপ্ন, হৃদয়ত এই মানুহবোৰৰ প্ৰতি গভীৰ নিবিড় ভালপোৱা। তেওঁ স্তিমিত বিপথগামী সৰ্বৰিক্ত মানুহবোৰৰ মাজত নতুন প্ৰাণ সঞ্চাৰৰ চেষ্টা কৰে। কোনো ৰাজনৈতিক দৰ্শন তেওঁৰ নাই, আছে অন্তৰাত্মাৰ শুভ্ৰ সুন্দৰ জ্যোতি, যাৰ দ্বাৰা তেওঁ এই মানুহবোৰৰ জীৱনক আলোকপ্ৰদীপ্ত কৰিবলৈ বিচাৰে। তেওঁ নিঃস্ব ৰিক্ত হতভাগ্য মৃত্যুপথ-যাত্ৰিণী আনাক সান্ত্বনা দিয়ে —শান্তিত শুবলৈ কয়। ভগবানৰ ওচৰত তুমি যে বিশ্বাসী হবা। তোমাক লৈ যোৱা হব ঈশ্বৰৰ ওচৰলৈ। মৃত্যুৰ শান্ত স্বপ্নৰ ছবি লৈ আনা চিৰনিদ্ৰাত শুই পৰে। লুকাৰ পৰা ফুচফুচ ৰোগ ভাল হোৱা এখন চহৰৰ কথা শুনি মদ্যপ অভিনেতাই মদ পৰিত্যাগ কৰাৰ বাসনা পোষণ কৰে আৰু সেই চহৰলৈ যাবলৈ বিচাৰে। লুকাই চোৰ পেপেলৰ মুক্ত আত্মাৰ সন্ধান পাই তাক ভাচিলিচাৰ আকৰ্ষণ পৰিত্যাগ কৰি ভাচিলিচাৰ

সৰু ভনীয়েক নাটাশাক বিয়া কৰি আন ঠাইলৈ গৈ সৎ জীৱন যাপন কৰিবলৈ কয় — সিয়ো ৰাজী হয়। দুখ ভাৰাক্ৰান্ত অসহায় নিঃস্ব হতভাগ্য মানুহবোৰৰ সমুখত সি সহজ প্ৰত্যাশাৰ স্বপ্নজাল গোঁথে, স্বৰ্গীয় আলোকৰ প্ৰদীপ্ত দীপ্তিক উদ্ভাসিত কৰি তোলে। কিন্তু এটা বিপৰ্যয়ে দেখা দিলে। পেপেলৰ ওপৰত অধিকাৰৰ প্ৰশ্ন লৈ ভাচিলিচা আৰু নাটাশাৰ উন্মত্ত কলহৰ সময়ত কছটিলায়ভ আৰু ভাচিলিচাই নাটাশাক ভয়ানকভাৱে আহত কৰিলত পেপেলে প্ৰচণ্ড ক্ৰোধত কছটিলায়ভক আঘাত কৰে আৰু তেওঁৰ মৃত্যু হয়। পেপেলক হত্যাৰ অপৰাধত কাৰাৰুদ্ধ কৰা হয়। লুকা মঞ্চৰ পৰা অদৃশ্য হৈ যায় চিৰকালৰ বাবে। কিন্তু তেওঁৰ স্মৃতি কোনো কোনো মানুহৰ স্মৃতি-পটত ৰৈ যায়। চাটিনে লুকাৰ কথা স্মৰণ কৰে ঃ

তেওঁলোক সকলোবোৰেই জীৱনক অধিক মধুৰ কৰিবলৈ জীয়াই থাকে। এশ বছৰ তেওঁলোক জীয়াই থাকে — আনকি তাতকৈও বেছি হব পাৰে, সকলোবোৰেই জীৱনক অধিক মধুৰ কৰিবলৈ বিচাৰে।

সকলো বস্তুয়েই মানুহৰ অংশ, সকলো বস্তুৱেই মানুহৰ কাৰণে। অকল মানুহহে বৰ্তি থাকে। কেনে আশ্চৰ্যজনক মানুহ! মানুহ নামৰ শব্দটো উচ্চাৰিত হ'লেই কেনেদৰে গৰ্বিত হোৱা যায়। মানুহক সন্মান কৰিব লাগে। পুতৌ কৰিব নালাগে —পুতৌ অৱনমিত। শেষ পৰ্যন্ত জীৱনৰ যন্ত্ৰণা সহ্য কৰিব নোৱাৰি অভিনেতাই আত্মহত্যা কৰে। আৰু বেৰণ আৰু নাস্ত্যাই যেন ভালপোৱাৰ দিশত বহুতখিনি অগ্ৰসৰ হৈ থাকে অস্ফুট বৈপৰীত্য আৰু আকৰ্ষণত, যাৰ ইঙ্গিত নাট্যকাৰে গোটেই নাটকখনত সূক্ষ্মভাৱে দিছে।

"দি লৱাৰ ডেপথচ"ৰ পিছৰ নাটক ১৯০৪ চনত ৰচিত "চামাৰ ফ'ক" নাটকত গণতান্ত্ৰিক স্তৰৰ পৰা অহা ৰাছিয়ান বুদ্ধিজীৱীসকলৰ চৰিত্ৰ অঙ্কণ কৰিছে। এই ব্যক্তিসকল তেওঁলোকৰ উৎস ভূমিৰ লগত সম্পৰ্কহীন; জনসাধাৰণৰ লগত তেওঁলোকৰ আত্মিক সম্বন্ধ বিচ্ছিন্ন হৈছে। এতেকে এক নিৰালম্ব শূন্যতাৰ মাজত তেওঁলোকৰ অৱস্থান — য'ত জীৱন আৰু মাটিৰ লগত সম্পৰ্কচ্যুত সত্তা বাচভেৰ ছবি অঙ্কিত হৈছে। গ্ৰীষ্মৰ দিনবোৰ আনন্দ অৱসৰত কটোৱাৰ বাবে প্ৰতিষ্ঠিত উকীল চেৰ্গেই ভাচিলিয়েভিচ-গাঁৱৰ ঘৰ ভাৰা লৈছে। তাত আছে তেওঁৰ স্ত্ৰী ভাৰ-ভাৰা, ভনীয়েক কালেৰিয়া, সহকাৰী জামিচলভ, ভাৰাভাৰাৰ তৰুণ ভ্ৰাতৃ ড্লাচ, ইঞ্জিনীয়াৰ চুচলভ আৰু তেওঁৰ প্ৰজাপতি স্ত্ৰী ইউলিয়া, লেখক চালিমভ, মহিলা ডাক্তৰ মাৰিয়া লভভনা আৰু তেওঁৰ গাভৰু কন্যা চোনীয়া প্ৰভৃতি। বাচভে অনবৰত মদ্যপান কৰে। স্থূল স্বভাৱৰ চুচলভ সঙ্গী হয়, জামিচলভ প্ৰণয়মত্ত হৈ উঠে ইউলিয়াৰ বাবে, উচ্ছল চঞ্চল ড্লাচে প্ৰায়-প্ৰৌঢ়া মাৰিয়াক গভীৰ প্ৰেম নিবেদন কৰে, কালেৰিয়াৰ নিঃসঙ্গ যৌৱনে ব্যথাত আৰ্তনাদ কৰি থাকে, বুদ্ধিজীৱী লেখক চালিমভ জীৱন সম্পৰ্কহীন বৰ বৰ কথাৰ ফুলজাৰি মৰাত ব্যস্ত। এওঁলোকৰ ভিতৰত ভাৰভাৰাৰ প্ৰাণ কদৰ্য্য পঙ্কিলতাত পদুমৰ দৰে বিকশিত, কামনাৰ অগ্নিবেষ্টনত সোণৰ দৰে উজ্জ্বল। তেওঁ এই জীৱনৰ সগৌৰৱ মহিমাত নিজকে স্থিত কৰিলেও যেন

নিজকে তেওঁৰ সকলো সময়তেই বিসঙ্গতিপূৰ্ণ লাগে। যেন অজানা মানুহৰ মাজত আছো। এনে ধৰণৰ বুদ্ধিজীৱী জীৱন তেওঁ বুজি পোৱা নাই, মেলাত বহা দোকানৰ নিচিনা অস্থিৰ আৰু ক্ষন্তেকীয়া এই জীৱন অথবা নদীৰ ওপৰত ভাঁহি যোৱা বৰফখণ্ডৰ নিচিনা। বৰফবোৰ টান চকচকীয়া কিন্তু ইয়াৰ ভিতৰত বহু আবৰ্জনা জমা —অনেক লেতেৰা কুৎসিৎ। এই বুদ্ধিজীৱীসকলৰ উৎস অস্তিত্ব আৰু দায়িত্বৰ কথা স্মৰণ কৰাই দিছে গৰ্কীয়ে চতুৰ্থ অঙ্কত মাৰিয়া লভভনাৰ স্বৰ্গতোক্তিৰ জৰিয়তে ঃ আমি সকলোবিলাকেই হয়তো বেলেগ বেলেগ; কোনোজন হয়তো পাচকৰ ঘৰৰ আৰু কোনোজন হয়তো ৰজকৰ ঘৰৰ। বিভিন্ন সুখী মেহনতী মানুহৰ লগত সম্পৰ্কিত আমি সকলোবিলাকেই হয়তো বেলেগ বেলেগ। ইয়াৰ আগেয়ে কেতিয়াও শিক্ষিত ৰাছিয়ানসকল জনগণৰ লগত তেওঁৰ সম্বন্ধেৰে সংযুক্তিত হোৱা নাই। এই তেজৰ সম্বন্ধই এইসকলৰ জীৱন —যি আমাৰ ইষ্ট-কুটুম আৰু যিসকলে ৰাতিপুৱাৰ পৰা ৰাতিলৈকে অন্ধকাৰ আৰু বোকা মাটিৰ মাজত কপালৰ ঘাম পেলায় —তেওঁলোকৰ জীৱন উন্নত, উজ্জ্বল আৰু ব্যাপ্ত কৰাৰ আকাঙ্ক্ষাৰে আমাৰ হৃদয় পৰিপূৰ্ণ কৰা উচিত।... সকলোৰে বাবে উন্নততৰ জীৱনৰ এক পথৰ সন্ধান কৰিবলৈ তেওঁলোকে আমাক বহু পূৰ্বেই পঠালে —আমি অগ্ৰসৰ হৈছিলো, কিন্তু হেৰাই গলো। আৰু আমাৰ এই নিঃসঙ্গ অৱস্থাই আমাৰ জীৱনক ভয় আৰু ত্ৰাসেৰে পৰিপূৰ্ণ কৰি পেলাইছে আৰু বিৰোধত থকা-সৰকা হৈছে। সিয়েই আমাৰ জীৱনৰ প্ৰকৃত নাটক।

বুদ্ধিজীৱী সম্প্ৰদায়ৰ শূন্যগৰ্ভ ৰিক্ততা প্ৰকাশ কৰাৰ পিছত তেওঁ লিখে The Children of the Sun বা সূৰ্যৰ সন্তান। পিছৰ নাটক Barbarian ত (১৯০৬) এদল বুদ্ধিজীৱী ইঞ্জিনীয়াৰে তেওঁলোকৰ স্বাৰ্থৰ বিপৰীতে যোৱা যিকোনোকেই ধ্বংস কৰিবলৈ বিচাৰে। ইয়াৰ পিছৰ নাটক 'এনিমিজ'ত গৰ্কীৰ সমাজ-সচেতনতা আৰু শ্ৰেণীচেতনা তীব্ৰ ভাৱে প্ৰকাশ পায়।

মূলত ঃ শ্ৰমিক-মালিক সংঘৰ্ষৰ পটভূমিকাত 'এনিমিজ' নাটক গঢ়ি উঠিছে। কাৰখানাৰ যৌথ মালিকৰ ভিতৰত কম বেছি পৰিমাণে নমণীয় ঝাখৰ বাৰ্ডিনে কৰ্মীসকলৰ দাবী পূৰণৰ প্ৰতি অলপ সমৰ্থন জ্ঞাপন কৰিলেও মিখাইল (আনজন মালিক) দৃঢ়তা আৰু অনমনীয় কঠোৰতাৰ সৈতে তেওঁলোকৰ মোকাবিলা কৰিবলৈ বিচাৰে কিন্তু শ্ৰমিকসকলৰ লগত এক গুৰুত্বপূৰ্ণ আলোচনাৰ সময়ত মিখাইলে পিষ্টল বাহিৰ কৰি শ্ৰমিকৰ আক্ৰমণত নিজেই নিহত হয়। পৰিস্থিতি শান্ত কৰাৰ বাবে ঝাখৰে শ্ৰমিকসকলৰ দাবী মানি লয় এটা চৰ্তত যে তেওঁলোকে হত্যাকাৰীক পুলিচৰ হাতত সমৰ্পণ কৰিব। মিখাইলৰ স্ত্ৰী ক্লিওপেট্ৰা আৰু ভায়েক নিকোলায়ে ক্ৰুদ্ধভাৱে অকৰ্মণ্য অপদাৰ্থ ঝাখৰৰ বিৰুদ্ধে হত্যাৰ অভিযোগ আনে, শ্ৰমিকসকলে দলৰ প্ৰয়োজনৰ খাতিৰতেই প্ৰকৃত হত্যাকাৰীৰ পৰিৱৰ্তে অন্য এজনক সমৰ্পণ কৰে, পুলিচ আৰু সৈন্যদলৰ অত্যাচাৰ চলি থাকে। ঝাখৰৰ স্ত্ৰী পলিনাৰ ভগ্নী কন্যা গাভৰু নাদিয়াই মালিক আৰু পুলিচৰ অত্যাচাৰৰ

বিৰুদ্ধে তীব্ৰ ক্ষোভ প্ৰকাশ কৰে। তেওঁ কয় ঃ এনে আদেশ ভুল প্ৰমাণিত হ'ব যদিহে ই মানুহক কন্দুৱায়। আমাক তেনে ক্ষমতা আৰু ৰাষ্ট্ৰ নেলাগে যাৰ জৰিয়তে মানুহে কান্দিব লগীয়াত পৰে। ৰাষ্ট্ৰ! কেনে নিৰ্বোধ। কি কৰিবৰ বাবে ইয়াক মোক লাগে?' শেষত আচল হত্যাকাৰী আকিমভে নিজেই ধৰা দিয়ে, প্ৰচণ্ড উন্মাদনাৰ মাজেৰে বীৰ শ্ৰমিক লেভচিনৰ কণ্ঠত শুনা যায় ঃ আমাক দলিয়াই বাহিৰ কৰাৰ প্ৰশ্ন উঠিব নোৱাৰে। তোমালোকৰ বিশৃঙ্খল নীতিৰ প্ৰদৰ্শন বহুত হ'ল! আমাক কোনো অধিকাৰ নিদিয়াকৈ অন্ধকাৰৰ মাজত সুদীৰ্ঘকাল আবদ্ধ কৰি ৰখা হৈছে! এতিয়া আমাৰ গাত জুই জ্বলিছে, আৰু তোমালোকৰ কোনো ভাবুকিয়ে আমাৰ অগ্নিৰ তৃষ্ণা পূৰণ কৰিব নোৱাৰে। কোনোটোৱেই —কাহানিও!

নাটকখন ১৯০৬ চনত ৰচিত হৈছিল, কিন্তু জাৰ কৰ্তৃপক্ষই ইয়াৰ অভিনয় মঞ্চত নিষিদ্ধ কৰাত বিপ্লৱৰ পূৰ্বে অভিনীত হোৱা নাছিল। তাৰ পিছত গৰ্কীয়ে ক্ৰমান্বয়ে "দ্য লাষ্ট ওৱানচ,' 'দ্য ফলচ্ মানি,' 'দ্য ওল্ড মেন' আদি একাধিক নাটক লেখি যায়। 'দ্য ওল্ড মেন' মেলোড্ৰামা আৰু কিছু পৰিমাণে মনস্তাত্বিক চৰিত্ৰ চিত্ৰণো আছে। 'দ্য ওল্ড মেন' সেইবোৰ বিৰল নাটকৰ ভিতৰত এখন য'ত গৰ্কীৰ মনঃস্তাত্বিক দ্বন্দ্ব-সংঘাতৰ লগত দাৰ্শনিকতাৰ সংমিশ্ৰণ নাটকীয় দ্বন্দ্ব গতি উৎকণ্ঠাৰ সৈতে ব্যক্ত কৰা হৈছে। ইভান ভাচিলিয়েভিচ মস্তাকভ নিৰপৰাধ হৈয়ো খুনৰ অপৰাধৰ কাৰাবাস খটাৰ সময়ত পলাই যায় আৰু দূৰলৈ গৈ সৎভাৱে মানুহৰ মঙ্গলজনক কাম-কাজৰ দ্বাৰা জীৱন যাপন কৰে। কিন্তু তেওঁৰ এজন জেল সহযোগী নিষ্ঠুৰ বিবেকহীন বুঢ়াই বিচাৰি বিচাৰি মস্তাকভৰ ওচৰলৈ আহে। সৎ পুতেক আৰু ছোৱালীক লৈ মস্তাকভ সুখতেই আছে বুলি ক'ব লাগিব আৰু তদুপৰি চফিয়া মাৰকভনা নামৰ এগৰাকী কোমল সহৃদয়া বিধবা মহিলাৰ ভালপোৱা তেওঁ পাইছে। কিন্তু সকলোবোৰ জানিও চফিয়াৰ ভালপোৱা নকমে, তেওঁ মস্তাকভক উকীলৰ পৰামৰ্শ লোৱাত সহায় কৰে, তেওঁ বুঢ়াৰ সম্বন্ধে কয় ঃ বৃদ্ধ মানুহজন নিঃশেষ হৈ গৈছে। তেওঁ অসুখত ভুগিছে, তেওঁ পুহি ৰখা কপটতাৰে দেহ-মন বিষাক্ত হৈ পৰিছে আৰু তেওঁৰ ৰোগ আৰোগ্যৰ বাহিৰত। তেওঁ মাথোন দুখ-কষ্ট অথবা বেদনাতেই ভুগিব পাৰে। তেওঁ কোনো কামৰ বাবেই সক্ষম নহয়। দুখ-কষ্টত ভোগাই হৈছে তেওঁৰ কাম আৰু তেওঁ ইয়াক সুকুমাৰ কলালৈ উত্তীৰ্ণ কৰিছে। তেওঁৰ দৰে আৰু অলেখ মানুহ আছে। তেওঁলোকে তেওঁলোকৰ দুখকষ্টত ভোগাটো উপভোগ কৰে কাৰণ ই তেওঁলোকক প্ৰতিশোধ লবলৈ, আন মানুহৰ জীৱন ধ্বংস কৰিবলৈ অধিকাৰ প্ৰদান কৰে। সি যি কি নহওঁক, মস্তাকভে শেষত আত্মহত্যা কৰিলে।

'Yegor Bolychov and the Others' নাটকৰ প্ৰধান চৰিত্ৰ অপৰিমিত শক্তিশালী নিৰ্দয় ধনী ব্যৱসায়ী ইয়েগৰ ব'লিকভ, যি ৰাছিয়ান বুৰ্জোৱা সম্প্ৰদায়ৰ অন্যতম প্ৰধান। প্ৰচণ্ড মত্ততা আৰু শক্তিৰে তেওঁ ইমান কাল জীৱনযাপন কৰাৰ পিছত জীৱনৰ শেষ প্ৰান্তত আহি বুজিব পাৰিছে সমাজ ব্যৱস্থাৰ কপটতা, ব্যভিচাৰ আৰু অন্তঃসাৰশূন্যতা।

জীৱনৰ অৰ্থহীনতাও তেওঁৰ ওচৰত প্ৰকট। অসৎ ধূৰ্ত ব্যৱসায়ী আৰু জাকজমকবালা পাদুৰী পুৰোহিত, চুজাত ফেছনেবলৰ স্ত্ৰী আৰু কন্যা, অপদাৰ্থ জোঁবাইসকলৰ জীৱনত তেওঁ যেন অচেনা, অপৰিচিত। তেওঁ কয় ঃ মই অসাধু মানুহৰ সংস্পৰ্শতেই আছো —সকলোবোৰ অচিনাকি। মই এই সুদীৰ্ঘ ত্ৰিশটা বছৰে অচিনাক্ত মানুহৰ লগতেই জীৱন অতিবাহিত কৰি আহিছো .... পাদুৰী চাহাব, জাৰ, গৱৰ্ণৰ কোন বদমাইছ তেওঁলোকৰ কাষ চাপে। মই ঈশ্বৰ বিশ্বাস নকৰো। ঈশ্বৰ সঁচাকৈয়ে আছেনে? ... আৰু আনহাতেদি এই পৃথিৱীত ভাল মানুহো নাই। ভাল মানুহ বিৰল —ভুৱা মুদ্ৰাৰ দৰেই।, কেৱল পুৰণি দাসী গ্লাছাই তেওঁক ভাল পায়। আৰু তেওঁৰ অবৈধ কন্যা চুৰাই গভীৰ সহানুভূতি আৰু সমবেদনাত তেওঁৰ মানসিকতা উপলব্ধি কৰে। তেওঁৰ ধৰ্মপুত্ৰ ইয়াকভ বিপ্লৱী দলৰ লগত বিশেষভাৱে যুক্ত। নাটকৰ শেষ অংশত কেন্সাৰ ৰোগাক্ৰান্ত ব'লিকভৰ মৃত্যু ঘটে, যেতিয়া বিপ্লৱী দল দৃঢ় পদক্ষেপে আগুৱাই আহিছে বাহিৰৰ পৰা তেতিয়া ধুমুহা গৰ্জনৰ দৰে বিপ্লৱী সঙ্গীতৰ সুৰ শুনা যায়। 'ইয়েগৰ ব'লিকভ'ই বিশেষ সাফল্য অৰ্জন কৰে। এই নাটক সম্পৰ্কে সমালোচকে কৈছে—"এই ধৰণৰ এখন নাটক যি অতীত সম্পৰ্কে এনে নিৰ্ভয় মনোভাৱ আৰু সঁচা কথা কোৱাত ইমান সাহসী হৈছে, য'ত বিপ্লৱৰ জয়যাত্ৰা তথা বিপ্লৱৰ পৰিপূৰ্ণ বিজয়ক উন্মোচিত কৰা হৈছে —শত প্ৰাচীৰপত্ৰ বা মিছিলৰ দ্বাৰা সেইটো সম্ভৱ হ'ব নোৱাৰে।" কিছু সংখ্যক সমালোচকে গৰ্কীক তীব্ৰ সমালোচনা কৰি এইদৰে কৈছে যে এই নাটকত শ্ৰমিক শ্ৰেণীৰ ভূমিকাক গৌণ স্থান দিয়া হৈছে, দৰ্শক সকলে ধনী ব্যৱসায়ী ব'লিকভৰ প্ৰতি সমবেদনা অনুভৱ কৰিছে আৰু গীৰ্জা আৰু পুঁজিবাদী ষড়যন্ত্ৰ প্ৰকাশ কৰাৰ পৰিৱৰ্তে ব'লিকভক ঈশ্বৰ বিৰোধী হিচাপে দেখুওৱা হৈছে। এনে সমালোচনা সত্বেও নাটকখন ৰাছিয়ান চোচিয়েল ৰিয়েলিজমৰ ক্লাছিক ৰূপ হিচাপে বন্দিত আৰু বহুলভাৱে অভিনীত। সমালোচক য়ুৰী বিবাকভে 'ইয়েগৰ ব'লিকভ' নাটক সম্বন্ধে কৈছে যে এই নাটক ছোভিয়েত মঞ্চ-ইতিহাসৰ অগ্ৰণী ধাৰাৰ এক স্তম্ভৰ নিচিনা। মৃত্যুৰ দুৱাৰদলিত থিয় হৈ ব'লিকভৰ জীৱন সম্পৰ্কে চকু মুকলি হয়, স্থিৰভাৱে তেওঁ ঘটনাৰ মূল্যায়ন কৰে, সমস্ত সংস্কাৰ তেওঁৰ শ্ৰেণীচেতনাৰ উৰ্দ্ধলৈ উঠে আৰু উপলব্ধি কৰে সেই শ্ৰেণীৰ ঐতিহাসিক ধ্বংস অনিবাৰ্য্য। ইয়েগৰে বুজিব পাৰে যে তেওঁ যি পথেৰে জীৱনযাপন কৰিছে —সেই পথটো ভুল আছিল। ইয়াৰ উপৰিও গৰ্কীয়ে অজস্ৰ চুটি গল্পবো নাট্য ৰূপ দি গৈছে। তেওঁ এজন মহান ছোভিয়েত লেখক হিচাপে বন্দিত আৰু স্বীকৃত, বহুজন তৰুণ লেখকৰ আবিষ্কৰ্তা, আৰু সাহায্যকাৰী আৰু তেওঁলোকৰ প্ৰতিষ্ঠাতো আগ্ৰহী।

ঝঁ পল ছাৰ্ত্ৰেৰ নাটকত অস্তিত্ববাদী দৰ্শন

ফৰাচী দেশৰ অস্তিত্ববাদী লেখক ঝঁ পল ছাৰ্ত্ৰে আধুনিক বিশ্ব নাট্য সাহিত্যৰ এজন বৰেণ্য ব্যক্তি। দেশৰ ৰাজনৈতিক ঘূৰ্ণী বতাহৰ নিচিনাকৈ ফৰাচী নাটকো নানা আঁলৈ আহুকাল আৰু জটিল পৰিস্থিতিৰ মাজেৰে বাট বুলিব লগীয়া হৈছিল। পৰ্য্যায়ক্ৰমে 'ইম্‌প্ৰেছনিজম', 'চুৰৰিয়েলিজম' আৰু 'একজিষ্টেনচিয়েলিজম্'ৰ সংঘাতত ফৰাচী নাট্যকাৰ সকল গভীৰ আধ্যাত্মিকতা আৰু উগ্ৰ নাস্তিকতাৰ দুমুখীয়া জোৱাৰৰ সোঁতত প্ৰবাহিত হৈছিল। এফালে পল ক্লু দলৰ 'ডিভিচন অব নুন' (১৯০৬), আনহাতেদি লেনোৰ্মাৰ অৱচেতন মন বিশ্লেষক 'টাইম ই'জ এ চং' (১৯১৯)।

আজিৰ যুগত অস্তিত্ববাদে সকলোৰে দৃষ্টি আকৰ্ষণ কৰিছে যদিও ই প্ৰকৃততে এটা দৰ্শননে এটা দৃষ্টিভঙ্গী সেই বিষয়েও প্ৰশ্নৰ অৱতাৰণা হৈছে। কিন্তু এইটো ঠিক যে অস্তিত্ববাদৰ প্ৰবৰ্ত্তক হৈছে ঝঁ পল ছাৰ্ত্ৰে। তেওঁ নাটকত অস্তিত্ববাদী দৰ্শনৰ সুন্দৰভাবে প্ৰয়োগ ঘটিছে। এই অস্তিত্ববাদনো কি? অস্তিত্ববাদী সকলে কয় যে জীৱনৰ সমস্যা সমাধানৰ ক্ষেত্ৰত আমি এনে কিছুমান পৰিস্থিতিত সন্মুখীন হব লগীয়া হওঁ —যাৰ ওপৰত আমাৰ হাত নেথাকে অৰ্থাৎ যাৰ ওপৰত আমাৰ কোনো নিয়ন্ত্ৰণ নেথাকে। গোটেই কথাখিনি স্পষ্ট ৰূপত বুজিবলৈ হ'লে আমি ছাৰ্ত্ৰেৰ 'নচিয়া'ৰ কাহিনীটো স্মৰণ কৰিব লাগিব।

এন্টনি কক্‌টিনে প্ৰসিদ্ধ ৰাজনীতিবিদ মাৰ্কুইছৰ জীৱন আৰু চিন্তাধাৰাৰ ওপৰত গৱেষণা কৰিবলৈ গৈ নানা ঠাই পৰিভ্ৰমণ কৰি শেষত মাৰ্কুইছৰ জন্মস্থান বোভেলি পালেহি। তাত তেওঁ ওগিয়া নামৰ এজন অচিনাকী মানুহৰ লগত চিনাকি হয়। ফ্ৰেঙ্ককান নামৰ মহিলা এগৰাকীৰ লগতো যৌন সম্পৰ্ক গঢ়ি উঠে। ইতিমধ্যে গৱেষণাৰ কামো শেষ কৰে। এদিন হঠাতে তেওঁ উপলব্ধি কৰিলে যে এই সকলোবোৰেই অৰ্থহীন। এদিন ককেটিনে এগৰাকী পুৰণি বান্ধৱীৰ পৰা চিঠি পাই তেওঁক লগ পাবলৈ পেৰিছ পালেগৈ। কিন্তু বান্ধৱীক লগ পাবলৈ গৈ দেখিলে যে তেওঁ কিহবাৰ চিন্তাত মগ্ন। কেটিনক দেখি ক্ষুব্ধ হৈ তেওঁক ঘৰৰ পৰা বিতাৰিত কৰি পঠালে। ওলাই আহোঁতে

ককেটিনে দেখিলে যে তেওঁৰ প্ৰেমিকা এজন নতুন পুৰুষৰ বাহুবন্ধনত। ককেটিনে ভাবিবলৈ বাধ্য হ'ল যে এই পৃথিৱীখনত তেওঁ দৰ্কাৰতকৈ বেছি দিন জীয়াই আছে। বোভেলিলৈ ঘূৰি আহি তেওঁ জীৱনটো অৰ্থহীন আৰু সঙ্গীহীন যেন অনুমান কৰিলে। ওগিয়াক লগ পাবলৈ গৈয়ো লগ ধৰিব নোৱাৰিলে কাৰণ সেই সময়ত তেওঁ দুটা লৰাৰ লগত বিকৃত যৌন লালসা পূৰণৰ প্ৰস্তুতি চলাই আছিল। ইপিনে দেহোপজীৱিণী ফ্ৰেঙ্ককানৰো এতিয়া ককেটিনক লগ ধৰিবৰ বাবে সময় নাই। এখন উপন্যাস লিখাৰ কথা চিন্তা কৰিও এই ভাবি বৈ গ'ল যে উপন্যাস লিখি নিজক জীয়াই ৰখাৰ যি সমস্যা সেইবোৰৰ পৰা নিষ্কিতি পাব পাৰিব জানো? অস্তিত্ববাদী দৰ্শনৰ মতে মানুহ সামাজিক প্ৰাণী হলেও প্ৰত্যেক ব্যক্তিৰেই এক নিজস্ব সত্ত্বা তথা অস্তিত্ব আছে। মানুহেই স্বৰ্গ আৰু নৰকৰ সৃষ্টিকৰ্ত্তা। মুঠতে অস্তিত্ববাদক ৰাজনৈতিক অৱস্থাৰ পৰা সৃষ্টি হোৱা এক দৰ্শন বুলি কব পাৰি। কাৰণ জাৰ্মানীয়ে ফ্ৰান্স দখল কৰাৰ পিছত সেই দেশৰ মানুহৰ মনত যি পৰাভূত মানসিকতাৰ সৃষ্টি হৈছিল তাৰ পৰা দেশবাসীক জাগ্ৰত কৰি তোলাৰ মানসেৰে হয়তো ছাৰ্ত্ৰেই অস্তিত্ববাদ প্ৰবৰ্ত্তন কৰিবলৈ বিচাৰিছিল।

'ডাৰ্টি হেণ্ডচ' বোধহয় ছাৰ্ত্ৰেৰ আটাইতকৈ সস্তীয়া আৰু সুলভ সৃষ্টি। আচলতে তেওঁ সাম্প্ৰতিক ৰাজনৈতিক ঘটনাৰ পৰিপ্ৰেক্ষিতত অস্তিত্ববাদী আদৰ্শক আৰোপিত কৰিছিল। 'ডাৰ্টি হেণ্ডচ'ৰ মৰ্মাৰ্থ হ'ল জীৱনটোকে যদি দায়িত্বশীল কৰি তুলিবলগীয়া হয়, তেনেহলে জীৱনৰ প্ৰত্যেক জৰুৰী ফলদায়ক কামৰ এটা নৈতিক অৰ্থ আৱিষ্কাৰ কৰিব লাগিব —আগতেই হওক বা দুদিন পিছতেই হওক। পাৰ্টিয়ে হুগোক তেওঁৰ পাপৰ কোনো প্ৰায়শ্চিত কৰাৰ সুযোগ নিদিব, সেয়ে তেওঁ সাম্যবাদ পৰিত্যাগ কৰিব। 'ডাৰ্টি হেণ্ডচ' সেয়ে বিচিত্ৰ অৰ্থত সাম্যবাদ বিৰোধী নাটক। অধিক কি ছাৰ্ত্ৰেই পেৰিছৰ বাতৰি কাকতত বিবৃতি দিবলৈ বাধ্য হৈছিল যে নাটকখনত ৰুছিয়াৰ বিৰুদ্ধে কোনো নিন্দাসূচক কথা নাই। ছাৰ্ত্ৰেৰ 'ন এক্জিট' নামৰ এখন নাটকক 'existentialist morality piece' বুলি অভিহীত কৰা হৈছিল। নাটকখনে সমালোচক বৰ্গক সন্তোষ লগাব পাৰিছিল যদিও তেওঁৰ 'দ্য ফ্লাইজ' নাটকৰ তুলনাত নাটকীয় গুনাগুণ তিমান নাছিল। 'ন' এক্জিট' নাটকখনে প্ৰথমতে পাশ্চাত্য নাট্যামোদী সকলৰ দৃষ্টি আকৰ্ষণ কৰিছিল। গেৰচিন এজন শান্তিবাদী যাৰ আদৰ্শই তেওঁৰ সহকৰ্মী আৰু স্ত্ৰীৰ প্ৰতি বিশ্বাস ভঙ্গ কৰিছে। ইনেজ এক সমকামী —যি এহাল পুৰুষ আৰু নাৰীক মৃত্যু বৰণ কৰিবলৈ বাধ্য কৰাইছে আৰু এচতেল এগৰাকী অসতী স্ত্ৰী যি তেওঁৰ প্ৰেমিকক আত্মহননৰ পথলৈ ঠেলি দিছে, নিজেও মৃত্যুৰ পিছত নৰকত তেওঁৰ লগত মিলিত হৈছে। নৰক তেওঁলোকৰ বাবে এক কদৰ্য্য "Second Parlour" ত সহবন্দীত্ব। তেওঁলোকৰ-পৰস্পৰৰ অস্তিত্ব তেওঁলোকৰ চাৰিটা চকুৰ দৰ্পণতেই প্ৰতিবিম্বিত। কিন্তু পাঁচ মিনিটৰ পিছতেই তেওঁলোকে আৱিষ্কাৰ কৰিলে যে পৰস্পৰে পৰস্পৰক ঘৃণা কৰে; পৰস্পৰৰ সাহচৰ্য্যত কোনো তৃপ্তি নাই। দৈহিক মিলনতো নাই সুখ সান্ত্বনা। এচতেল সমকামী নহয়, তেওঁ আৰু গেৰচিনৰ মাজত সহজীৱন সম্ভৱ নহয় কাৰণ গেৰচিন একধৰণৰ দোষী মনোভাৱৰ ৰুগী। তেওঁৰ

সকলো উৎসাহ উদ্দীপনা নিস্প্ৰভ হৈ যায় যেতিয়া ইনেজে ইচ্ছুক এচ্‌তেলৰ প্ৰতি প্ৰেম নিবেদন কৰাৰ সময়ত ঘৃণাপূৰ্ণ মন্তব্য কৰিব। যেতিয়া দ্বন্দ্ব জৰ্জৰিত চাতুৰী আৰু ক্ৰমবৰ্দ্ধমান উৎকণ্ঠাৰ যোগেদি এই কথাবোৰ বিশ্লেষণ কৰা হ'ব, তেতিয়া তেওঁলোক তিনিওজনেই বুজি পাৰ্ব যে তেওঁলোকৰ শাস্তি নিহিত আছে তেওঁলোকৰ পৰস্পৰৰ অনন্ত হিংসাত্মক নিৰীক্ষণৰ মাজতেই। এই দৰেই নাটকৰ যৱণিকা নামি আহিব। এই নাটকত অস্তিত্ববাদী পৰিস্থিতি নৰক প্ৰতিকীয়তাৰে উপস্থাপিত হৈছে (গেৰচিনৰ ভাষাত 'Hell is other people')। ছাৰ্ত্ৰেৰ এই অস্তিত্ববাদ স্বতন্ত্ৰ দৰ্শনৰ দ্বাৰা বিধৌত। তাৰ ভিতৰত কোনো দায়িত্ববোধ নাই। সেই কাৰণে 'টু প্লেজ'ৰ ভূমিকাত জিওফ্ৰে বেৰিটনে তেওঁৰ অস্তিত্ববাদৰ ওপৰত লিখা এটা প্ৰবন্ধত কৈছিল 'Being bound by no pre-condition everyone is free to choose his own line. But he is responsible for all acts he does.' ক্লেইটেম্‌নেস্ত্ৰা আৰু তেওঁৰ প্ৰেমিক এগিচ্‌থিয়ুচে হত্যা কৰিলে ক্লেইটেম্‌নেস্ত্ৰাৰ স্বামী এগামেমনক। ইলেক্‌ট্ৰা আৰু অৰিষ্টিনে তেওঁলোকৰ পিতৃৰ এই অন্যায় হত্যাৰ প্ৰতিশোধ ললে। 'ফিউৰিচ'ৰ (প্ৰতিহিংসাৰ উগ্ৰচণ্ডী প্ৰতীক) দ্বাৰা পিছত তেওঁলোকৰ ওপৰত প্ৰতিশোধ লোৱা হ'ল। ইউৰিপিডিছ লিখিত ইলেক্‌ট্ৰা বিলম্বিত প্ৰতিহিংসাৰ প্ৰথম ট্ৰেজেদী ৰূপে স্মৰণীয়।

উপৰোক্ত গ্ৰীক পুৰাণৰ মাধ্যমেৰে ছাৰ্ত্ৰেই আংশিকভাৱে ৰাজনৈতিক আৰু আংশিকভাৱে দাৰ্শনিক তত্ত্ব পৰিবেশন কৰিছে তেওঁৰ বহু আলোচিত নাটক "দ্য ফ্লাইজ"ৰ জৰিয়তে। ৰাজনীতিৰ মাধ্যম ইলেক্‌ট্ৰা —যাৰ কণ্ঠত শুনা যাব প্ৰথমে অমান্য কৰাৰ সুৰ আৰু পিছত বিদ্ৰোহ। জাৰ্মান অধিকাৰৰ সময়ত লিখা এই অস্তিত্ববাদী নাটকখনে পেৰিছ চহৰৰ দৰ্শক বৃন্দক ১৯৪২ চনত আকৰ্ষিত কৰিছিল। অমান্যৰ সুৰ শুনা গ'ল প্ৰথম অঙ্কতেই যেতিয়া ক্লেইটেমনেস্ত্ৰাই ইলেক্‌ট্ৰাক আদেশ দিলে যে মৃত ব্যক্তিৰ শ্ৰাদ্ধ উপলক্ষে আয়োজিত ভোজ সভাত তেওঁ উপস্থিত থাকিব লাগিব য'ত পৌৰহিত্য কৰিব হত্যাকাৰী এগিচথিয়ুচে। ইলেক্‌ট্ৰাই উত্তৰত জনালে ঃ 'ৰজাক জনাব পাৰা, মই ভোজ সভাত উপস্থিত থাকিব নোৱাৰিম।' ১৯৪২ ৰ সংকটপূৰ্ণ পটভূমিকাৰ পৰিপ্ৰেক্ষিতত বিচাৰ কৰি চালে এই অবাধ্যতাৰ প্ৰতীকী ব্যঞ্জনা লক্ষণীয়। সেই জাৰ্মান অধিকাৰৰ দীৰ্ঘ আৰু অন্ধকাৰ সুৰঙ্গ পথৰ সিপাৰে ই যেন অকণমান পোহৰৰ ৰেখা। তেতিয়া চিঙ্গাপুৰৰ পতন হৈছিল। ফৰাচী বুদ্ধিজীৱী সকলৰ সৎ সাহস প্ৰশংসনীয়। শুনামতে সেই সময়ত ইংলণ্ডত যেতিয়া এই নাটকখন অভিনীত হৈছিল, তেতিয়া দৰ্শক সমাজৰ মাজত কোনো প্ৰতিক্ৰিয়া পৰিলক্ষিত হোৱা নাছিল। অকল প্ৰথম অঙ্কৰ এটা মুহূৰ্ত্তই লণ্ডনৰ নাট্য ৰসিকসকলক বিচলিত কৰিছিল। এগিচ্‌থিউছৰ প্ৰসাদৰ এটা স্তম্ভৰ ওচৰত ক্লেইটেম্‌নেস্ত্ৰাক দেখা যাব। পিছমুহূৰ্ত্ততে তেওঁ ইলেক্‌ট্ৰাক কব, 'শান্ত হোৱা। পৃথিৱীৰ কোনোবাই মোৰ মুখত থু পেলাব পাৰে। মোক হয়তো কোনোবাই পাপী আৰু স্খলিতা বুলি কব পাৰে, কিন্তু মোৰ অনুতাপৰ বিচাৰ কৰাৰ অধিকাৰ কাৰো নাই।' ইলেক্‌ট্ৰাই উত্তৰত কব ঃ 'শুনা, এই হ'ল পৃথিৱীৰ নিয়ম। এওঁলোকক নিন্দা কৰাৰ বাবে সকলোৱে তোমাক অনুনয় কৰিব।

কিন্তু যি দোষ তেওঁলোকে কৰিব, তাৰ ভিত্তিতেই তেওঁলোকৰ বিচাৰ কৰা সম্বন্ধে সতৰ্ক থাকিব। অন্য দোষবোৰৰ কাৰণে কোনেও মূৰ নঘমায়। তেওঁলোকক আবিষ্কাৰ কৰাও কুৰুচিৰ পৰিচায়ক।' তেতিয়া ক্লেইটমনেস্ত্ৰাই ক'ব ঃ 'পোন্ধৰ বছৰৰ আগেয়ে মই গ্ৰীছৰ শ্ৰেষ্ঠ সুন্দৰী আছিলো। আজি মোৰ মুখৰ ফালে চোৱা, বিচাৰ কৰা মই কিমান যন্ত্ৰণা ভোগ কৰিছো।'

ছাৰ্ত্ৰেৰ অস্তিত্ববাদৰ স্বতন্ত্ৰ দৰ্শন তৃতীয় অঙ্কতেই স্পষ্ট ৰূপত ফুটি উঠিছে। এয়েই ছাৰ্ত্ৰেৰ সেই Philosophy of Freedom —অৰ্থাৎ যি কোনোৰ প্ৰতি মানুহৰ সম্পূৰ্ণ দায়িত্বহীনতা। ইয়াতে অৰিষ্টিছ আৰু ইলেক্ট্ৰাৰ মাজত বিচ্ছিন্নতাৰ সৃষ্টি, এজনৰ পৰাজয়, আনজনৰ বিজয়। ফিউৰিছে ডাঙৰ ডাঙৰ মাখিৰ আকাৰত ৰঙা চকু আৰু বিষাক্ত পাখি-মেলি হত্যাকাৰী সকলৰ চাৰিওফালে ৰক্তলোলুপতাৰে উৰি ফুৰিব। ইলেক্ট্ৰা অনুতপ্ত, জুপিতাৰক কাতৰ মাতেৰে মাতি কব, 'মই তোমাৰ চৰণ চুম্বন কৰিম, তোমাৰ দাস হ'ম তুমি মাত্ৰ মোক মাখিবোৰৰ কবলৰ পৰা ৰক্ষা কৰা।' মঞ্চৰ পৰা 'জুপিটাৰ মই অনুতপ্ত' বুলি কৈ ভীত হৰিণীৰ নিচিনাকৈ তেওঁৰ প্ৰস্থান। আনহাতেদি অৰিষ্টিচ অনুতপ্ত নহয়। তেওঁ চিএঞৰি কব, 'আৰগচবাসী সকল মনত ৰাখিবা, মোৰ অপৰাধ কেৱল মোৰেই। সূৰ্য্যলৈ চাই মই গৰ্ব কৰি কৈছো। মোৰ জীয়াই থকাৰ কাৰণ আৰু গৰ্ব এয়ে।' অৰিষ্টিছ সম্পূৰ্ণ মুক্ত, মঞ্চৰ পৰা তেওঁ অক্ষত দেহেৰে প্ৰস্থান।

নাটক হিচাপে 'দ্য ফ্লাইজ' দুৰ্বল। কিন্তু এজন সমালোচকে কৈছিল ঃ 'It would be a mistake to dismiss his plays because his existentialism is so feeble as ethics or epistenology. But his philosophy did had him to his dramaturgic formula. He writes a 'Drama of Crisis' and it is this existentialist slant that gives the new look to his moral casuistry and his gripping well-made plot.' 'দ্য ফ্লাইজ' নাটকখন দ্বিতীয় মহাযুদ্ধৰ পটভূমিকাত লিখা নাটক। দৰাচলতে নাটকখন গ্ৰীক নাট্যকাৰ চফিক্লছৰ 'ইলেক্ট্ৰা' নামৰ নাটকখনৰ আধুনিক অভিযোজনা বুলি কব পাৰি। একে প্ৰাচীন কাহিনীৰ গ্ৰীক নাট্যকাৰ ইউৰিপাইডিছেও বেলেগ ধৰণে নাট্যৰূপ দিছিল। হিটলাৰৰ নাৎসী বাহিনী আৰু সহযোগীসকলক মাখিৰ লগত ৰিজাই সিহঁতক ধ্বংস আৰু অপসাৰণ কৰি এই নাটকৰ যোগেদি আত্ম প্ৰতিষ্ঠাৰ পথ অন্বেষণ কৰা হৈছে।

ছাৰ্ত্ৰেই চৰেণ কাকেগাৰ্ড, এডমাণ্ড হুছাৰ্ল আৰু মাৰ্টিন হেইডিগাৰৰ দাৰ্শনিক চিন্তাধাৰাক নাটকৰ মাজেদি সহজ-সৰল ৰূপত প্ৰকাশৰ চেষ্টা কৰিছিল আৰু তেওঁৰ নাটকৰ বিষয়বস্তুক সাম্প্ৰতিক পৰিস্থিতিৰ লগত খাপ-খুৱাই দাঙি ধৰিছিল কাৰণেই তেওঁৰ লেখাই কিছু পৰিমাণে ভৱাই তোলাৰ লগতে জনপ্ৰিয়তাও অৰ্জ্জন কৰিবলৈ সক্ষম হৈছিল।

ছাৰ্ত্ৰেই, আত্মজীৱনীমূলক গ্ৰন্থ 'লেট মটচ' বা 'ৱৰ্ডচ'ৰ বাবে ১৯৬৪ চনত নবেল বঁটা পাইছিল। কিন্তু 'লেজিয়ন্ অব অনাৰ' সম্মান প্ৰত্যাখান কৰাৰ দৰে 'নবেল বঁটা'ও তেওঁ প্ৰত্যাখান কৰিছিল।

ছাৰ্ত্ৰেৰ অস্তিত্ববাদী নাটকৰ বিষয়ে অসমৰ নাট্যামোদী ৰাইজে একেবাৰেই নজনা

নহয়। কিন্তু তেওঁৰ অস্তিত্ববাদী দৰ্শনৰ বিষয়ে ইয়াত তিমান চিন্তা চৰ্চা হোৱা নাই যেন লাগে। তেওঁৰ 'মেন উইদাওট শেডো' নামৰ নাটকখন ছাৰ্ত্ৰেৰ নাট্য সম্ভাৰৰ ভিতৰত এখন উল্লেখযোগ্য নাটক। এই নাটকখন শ্ৰীদেৱ কুমাৰ নাথ আৰু শ্ৰী দুলাল ৰয়ে দুটা বেলেগ বেলেগ ৰূপত অসমীয়ালৈ অনুবাদ কৰাটো সচাঁকৈয়ে সাহসী প্ৰচেষ্টা। শ্ৰী নাথৰ খন কোনোবা আলোচনীত প্ৰকাশ হোৱা বুলি জানো, কিন্তু ৰয়ৰ খন তেওঁৰ পৰিচালনাত গুৱাহাটীত মঞ্চস্থ হৈছিল। কিতাপ আকাৰে দুয়োখন এতিয়ালৈকে প্ৰকাশ নোপোৱাটো দুখ আৰু পৰিতাপৰ কথা। গ্ৰন্থ আকাৰে প্ৰকাশ নোহোৱা পৰ্য্যন্ত এই সম্পৰ্কে মত প্ৰকাশ কৰাটো সমীচীন নহব যে ঝাঁ পল ছাৰ্ত্ৰেৰ নাটকৰ প্ৰতি তেওঁলোকে কিমান সু-বিচাৰ কৰিছে আৰু অসমীয়া অনুবাদৰ মানদণ্ড কেনে হৈছে। সি যি কি নহওঁক অদূৰ ভৱিষ্যতে নাটখনৰ অনুবাদ কিতাপ আকাৰে ছপা হৈ ওলাব বুলি আশা ৰাখিছো।

এলবেয়াৰ কেমু ঃ উদ্ভট চিন্তাৰ জনক

ফৰাচী নাট্যকাৰ কেমু ঝাঁ পল ছাৰ্ত্ৰেৰ দৰেই অস্তিত্ববাদী আছিল যদিও দুয়োজনৰ চিন্তাধাৰা আছিল পৃথক।'দ্য মিথ্ অব চিচিফাছ'ৰ (The Myth of Sisyphus) লিখক কেমুক জীৱনৰ বিসঙ্গতিবোৰে সততে বিব্ৰত কৰিছিল আৰু সেই চিন্তা ধাৰাই পিছত নাট্যজগতত উদ্ভট চিন্তাক গঢ় দিয়াত প্ৰত্যক্ষভাৱে সহায় কৰিছিল।

যি সকলক ছাৰ্ত্ৰেৰ লিখনীয়ে হতাশ কৰিছিল, এলবেয়াৰ কেমুক তেওঁলোকে আশাৰ প্ৰদীপ বুলি বিবেচনা কৰিছিল। আশ্চৰ্য্যৰ বিষয় এই যে 'দ্য ষ্টেট অব চিজ'য়ে ফ্ৰান্সত মুঠেই সফলতা অৰ্জন কৰিব নোৱাৰিলে। কেমুৰ উপন্যাস 'দ্য প্লেগ'ৰ অৱলম্বনত নহলেও, উক্ত উপন্যাসৰ বহুতো কৌশল এই নাটকত বিদ্যমান। তথাপি তেওঁৰ এই নাটকখন তিমান ভাল নহল যদিও ইয়াত ব্যক্তি আৰু সমষ্টিৰ চেতনা ফুটি উঠিছে। প্লেগৰ কাহিনী সংক্ষিপ্ততে এনে ধৰণৰ ঃ চহৰত প্লেগ মহামাৰীয়ে দেখা দিছে। চকুৰ আগতে জাকে জাকে নিগনি মৰিছে। মৃত্যুৰ সংখ্যাও ক্ৰমান্বয়ে বৃদ্ধি পাবলৈ ধৰিছে। ইতিমধ্যে ডাক্তৰ ৰিয়োঁৰ নেতৃত্বত এটা স্বেচ্ছাসেৱক বাহিনী গঠন কৰা হৈছে। হস্পিতেলত ভৰ্ত্তি কৰোৱা ৰুগীৰ চিকিৎসাৰ ভাৰ তেওঁ নিজেই লৈছে। স্বেচ্ছাসেৱক বাহিনীত যোগ দিলে সাংবাদিত ৰেমণ্ড ৰাঁচেৰে, পাদুৰী গেনেলে —যি সকলো সময়তে ঈশ্বৰৰ ইচ্ছা সহজভাৱে মানি লোৱাৰ সপক্ষে মত প্ৰকাশ কৰি আহিছিল। প্লেগৰ দ্বাৰা আক্ৰান্ত হৈ তেওঁ ডাক্তৰৰ ওচৰত সমৰ্পন কৰিলে। এটা ৰাজনৈতিক দলৰ নেতা তঁৰোইয়ো শেষত এই স্বেচ্ছাবাহিনীত যোগ দিলে। সকলোৰে অহোপুৰুষাৰ্থ চেষ্টাৰ ফলত অৱশেষত প্লেগ মহামাৰী দূৰ হ'ল। ডাক্তৰ ৰিঁয়োই স্বস্তিৰ নিশ্বাস পেলোৱাৰ পিছতেই খবৰ পালে যে তেওঁৰ পত্নীৰ মৃত্যু হৈছে। ডাক্তৰ অকণো বিচলিত নহল, বৰঞ্চ তেওঁ মহামাৰীৰ দ্বাৰা আক্ৰান্ত হোৱাৰ পিছত নতুনকৈ জীৱন সঞ্চাৰ হোৱা চহৰখনলৈ চাই তৃপ্তিৰ নিশ্বাস পেলালে। আমাৰ এই সমাজৰ সকলো মানুহেই যেন প্লেগৰ বীজাণু বহন কৰিছে। প্লেগৰ বীজাণু চিৰদিনৰ বাবে নাশ কৰা টান। ইপিনে ঈশ্বৰৰ দোহাই দি মানুহ কেতিয়াও জীৱনৰ সমস্যা বিলাকৰ পৰা আঁতৰি থাকিব নোৱাৰে। মানুহে প্ৰতিকূল পৰিবেশৰ

বিৰুদ্ধে যুঁজি জীয়াই থাকিবলৈ শিকিব লাগিব। তাকে নকৰিলে জীৱন বিৰোধী শক্তিসমূহে গা কৰি উঠি প্লেগ মহামাৰীৰ দৰে সামাজিক অস্তিত্ব বিপন্ন কৰি তুলিব।

মানৱ স্বাধীনতাৰ ওপৰত সমসাময়িক ফেছিষ্ট আক্ৰমণকে এই নাটকত প্লেগ বুলি কোৱা হৈছে। উপন্যাসখন যিয়েই নহওঁক কিয়, নাটকখন কিন্তু সফল নহল। কিন্তু নাটকত কেমুৰ ৰঙ, ৰূপ, ছন্দ, সঙ্গীত, ব্যক্তি আৰু সমষ্টিৰ চিন্তা যেন মহিমামণ্ডিত ৰূপত পৰিস্ফুত হৈ উঠিছে। জাৰ্মান অভিব্যক্তিবাদ এতিয়াও যে অচল হোৱা নাই তাৰেই প্ৰমাণ দাঙি ধৰে।

'কেলিগুলা' নাটকৰ বহুতো উচ্চাশা আৰু বহু আড়ম্বৰ। কিন্তু নাটকৰ শেষৰফালে ইয়াৰ বক্তব্য ধোঁৱাৰ দৰে অস্পষ্ট হৈ উঠিছে। প্ৰথমতে নাটকৰ কাহিনীটো মনত পেলোৱা যাওঁক। 'কেলিগুলা' নাটকৰ নায়ক হ'ল ৰোমান সম্ৰাট কেলিগুলা। কেলিগুলাই প্ৰাণ ভৰি ভাল পাইছিল তেওঁৰ ভনীয়েক ড্ৰুচিলাক। ড্ৰুচিলা তেওঁৰ উপপত্নীও। ড্ৰুচিলাৰ আকস্মিক বিয়োগ তেওঁ সহ্য কৰিব নোৱাৰিলে। হৃদয়ৰ মৰ্মাহত বেদনা অনুভৱ কৰিলে। উপলব্ধি কৰিলে এই নিৰ্দ্দয় পৃথিৱীত জীয়াই থাকি কোনো লাভ নাই। তেওঁৰ চিন্তা ভাবনা সলনি হ'বলৈ আৰম্ভ কৰিলে। উদভ্ৰান্তৰ দৰে এদিন হঠাতে তেওঁ ৰাজপ্ৰসাদ এৰি কৰবালৈ গুছি গ'ল। কিন্তু যেতিয়া তেওঁ উভতি আহিল তেতিয়া তেওঁৰ আচাৰ ব্যৱহাৰ কাৰ্য্যকলাপ দেখি সকলোয়ে এইটো ভাবি লবলৈ বাধ্য হল যে তেওঁৰ মস্তিষ্কৰ বিকৃতি ঘটিছে। অসম্ভৱৰ সাধনাত উন্মত্ত, ঘৃণা আৰু বীভৎসতাত বিষদগ্ধ কেলিগুলা হত্যা আৰু বিভিন্ন বিকৃত কাৰ্য্যকলাপৰ দ্বাৰা জীৱনৰ এনে এক সংজ্ঞা আৱিষ্কাৰত ব্ৰতী হ'ল য'ত জীৱনৰ মূল্যবোধ কদৰ্য্যতাৰে ক্লিষ্ট। পৰিণতিত আছে তেওঁৰ জাগৰণ। বন্ধুত্ব আৰু ভাল্‌পোৱাত বিশ্ব ভ্ৰাতৃত্ববোধ, সৎ আৰু অসৎ এইবোৰ তেওঁৰ ওচৰত তুচ্ছ। নিজৰ প্ৰতি তেওঁৰ আস্থা অগভীৰ নহয়, কিন্তু বিশ্বৰ প্ৰতি তেওঁৰ অনাস্থা। কেলিগুলাই সেইকাৰণে মৃত্যুক স্বীকাৰ কৰি ল'লে। কোনেও তেওঁক বঁচাব নোৱাৰিব আৰু আনক ক্ষতিগ্ৰস্থ কৰি কোনো স্বাধীন হ'ব নোৱাৰিব। কেমুৱে কৈছিল ঃ "নাট্যকাৰৰ ওচৰত অবৈধ লোভৰ নিচিনাকৈ অসম্ভৱৰ প্ৰতি আকাঙ্খাৰ চিত্ৰাঙ্কনো সমমূল্য। উন্নত আবেগ আৰু তাৰ ভয়ঙ্কৰ প্ৰতিক্ৰিয়া আৰু পৰিণতিত সকলোৰে ব্যৰ্থতা প্ৰদৰ্শণ কৰাই মোৰ উদ্দেশ্য।" কেলিগুলা আকাশৰ চন্দ্ৰটোৰ প্ৰতি মোহগ্ৰস্থ আৰু তাক নোপোৱাৰ যন্ত্ৰণাত তেওঁ বিক্ষুদ্ধ। আত্মতৃপ্তিৰ বাবে তেওঁ বহু অত্যাচাৰী চিমোনিয়াক ডিঙি চেপি হত্যা কৰিব। তেওঁ ব্যভিচাৰৰ চূড়ান্ত ভোগতো লিপ্ত থাকিব। তথাপিও ছুৰীৰ আঘাতত তেওঁৰ মৃত্যু। শেষ নিশ্বাসৰ আগমুহূৰ্ত্তত তেওঁৰ বিলাপধ্বনি "মই জীয়াই আছো" বিশেষভাৱে তাৎপৰ্যপূৰ্ণ। কেলিগুলা নাটকৰ বিষয়বস্তু আৰু আঙ্গিক, বক্তব্য আৰু কাৰ্য্যকলাপৰ ফলা-ফলৰ মাজত দুৰন্ত ব্যৱধান। চিৰাচৰিত নাটকত সাধাৰণতে যি ঘটি থাকে, নাটকীয় গুণ আৰু দৰ্শনত কোনো সুস্থ সমন্বয় নাই। নাট্যকাৰৰ বিপ্লৱী চেতনা আৰু অশান্ত আত্মাৰ পৰিচয় সংলাপত প্ৰচুৰ পৰিমাণে পোৱা যায়। কিন্তু গতি আৰু নাট্যসংঘাত অনুপস্থিত। নাট্যক্ৰিয়াৰ পৰিধিৰ

বাহিৰতেই কেমুৰ দুৰন্ত চিন্তাই ঘূৰা ঘূৰি কৰি ফুৰে। অৰ্থাৎ নাটকত কেৱল নাটকীয়তাৰ বাহিৰে আন আটাইবোৰেই আছে। (Tr. Justin O'Brien আৰু Stuart Gilbert দ্ৰষ্টব্য)।

১৯৩৮ চন। কেমুৰ বয়স তেতিয়া মাত্ৰ পঁচিশ। সকলোৱে কেৱল চুই টনিয়াৰ "লাইভ্‌চ অব দ্য চিজাৰ্চ" পঢ়িবলৈ ধৰিছে। কেলিগুলা চিজাৰ্চৰ ভিতৰত ঘৃণ্যতম। কেমুয়ে ইয়াৰ সংক্ষিপ্ত সাম্ৰাজ্যবাদী জীৱন ধাৰা নাটকলৈ ৰূপান্তৰিত কৰাৰ ইচ্ছা কৰিলে। তেতিয়া "music had lost melody, painting form, poetry rhyme and metre, thought conviction, history sense and religion God."

কেলিগুলা নাটকৰ দোষ ত্ৰুটী বহুত— দ্বিতীয় অঙ্কৰ আৰম্ভণিতে কুকুৰৰ ভুকভুকনিৰ পিছতেই "blasphemy" লৈ গহীন আলোচনা, সামঞ্জস্যহীন উন্মত্ততা, মনস্তত্ত্ব আৰু বাস্তৱতাৰ অসমন্বয়, ভীৰৰ দৃশ্যৰ হাই উৰুমি তথা খেলা হেঁচা। দোষ ত্ৰুটী থকা সত্ত্বেও কেলিগুলা সম্পৰ্কে এজন বিশিষ্ট সমালোচকে কোৱাৰ দৰে —'a bad great play'.

উদ্ভট চিন্তাধাৰা প্ৰতিফলন হোৱা কেমুৰ আন এখন নাটক হ'ল 'ক্ৰছ পৰপাছ'। নাটকখন কেলিগুলা'তকৈ এবছৰৰ আগেয়ে অৰ্থাৎ ১৯৪৪ চনত লিখা। নাটকৰ প্ৰধান চৰিত্ৰ মাক আৰু জীয়েক। আলহী আহিলেই তেওঁলোকৰ আলহী ঘৰত থাকিবলৈ দি অভ্যাগতক ভালদৰে সেৱা শুশ্ৰূষা কৰে। কিন্তু ছেগ বুজি মাক জীয়েকে আলহীক হত্যা কৰি তেওঁলোকৰ পৰা ধন বিত লুট কৰে। সেই ঠাই পৰিত্যাগ কৰি সমুদ্ৰ তীৰত সুখ আৰু শান্তিৰে জীৱন নিৰ্বাহ কৰাই হ'ল মাক-জীয়েকৰ স্বপ্ন। এদিনাখন তেওঁলোকৰ আলহীঘৰত থাকিবলৈ এজন যুৱক আহিল। এক অহৈতুক মৰমৰ বশবৰ্তী হৈ জীয়েকে যুৱকজনক হত্যা কৰিবলৈ ইচ্ছা প্ৰকাশ নকৰে। কিন্তু মাকৰ প্ৰৰোচনাত অৱশেষত দুয়ো লগ লাগি যুৱকজনক হত্যা কৰে। কিন্তু হত্যা কৰাৰ পিছতহে মাকে গম পালে যে সেই যুৱকজন তেওঁৰেই ল'ৰা। বহুত বছৰ ঘৰৰ পৰা আতৰি থকাৰ পিছত তেওঁ নিজৰ ঘৰলৈ উভতি আহিছিল, কিন্তু তেওঁৰ নিজৰ পৰিচয় গোপনে ৰাখিছিল। পুত্ৰ হত্যাৰ দুখ সহ্য কৰিব নোৱাৰি ল'ৰাৰ মৰাশ উটুৱাই দিয়া জুৰিটোত জপিয়াই মাকে আত্মহত্যা কৰে যদিও শেষ মুহূৰ্ত্তলৈকে নিজৰ বিশ্বাসত জীয়েক অচল অটল হৈ থাকে। সেইহে ভ্ৰাতৃহত্যাৰ শোকে তেওঁৰ মনত বিশেষ ৰেখাপাত কৰিব নোৱাৰিলে। এই নাটকৰ যোগেদি কেমুয়ে পৃথিবীৰ মানুহবোৰৰ মাজতো যে যোগসূত্ৰ (lack of communication) হেৰাই গৈছে তাকেই প্ৰতীয়মান কৰি তুলিবলৈ বিচৰা যেন লাগে।

কেমুৰ 'লেচ জাষ্টিছ'খন সম্পূৰ্ণ বেলেগ ধৰণৰ নাটক। এই নাটকৰ বক্তব্য বুজি পোৱাত দৰ্শক পঢ়ুৱৈৰে কোনো ধৰণৰ জটিলতাৰ সন্মুখীন হব লগীয়া নহয়। সাম্প্ৰতিক সন্ত্ৰাসবাদৰ পৰিপ্ৰেক্ষিতত এই নাটকৰ তাৎপৰ্য্য বিশেষভাৱে গুৰুত্বপূৰ্ণ। চল্লিশ আৰু পঞ্চাশৰ দশকত এই নাটকখনে পেৰিছ চহৰত বিশেষ আলোড়ন আৰু বাদানুবাদৰ সৃষ্টি কৰিছিল।

সংক্ষেপতে কাহিনীটো এনেধৰণৰ। এটা বিপ্লৱী সমাজতান্ত্রিক সংগঠনৰ সদস্য সকলে ৰুছিয়াৰ জাৰ (Czar) পৰিয়ালৰ এজন বিশিষ্ট ব্যক্তি গ্রেণ্ড ডিউকৰ হত্যা কৰাৰ সিদ্ধান্ত পালন কৰিবলৈ সংগঠনটোৰ অন্যতম সদস্য কালিয়ায়েভৰ (ইয়ালেক) ওপৰত দায়িত্ব ন্যস্ত কৰিলে। সংগঠনটোৰ নেতা এনিকোভৰ (বোৰিয়া) আদেশ গ্রেণ্ড ডিউক উঠি যোৱা ঘোৰাগাড়ীখনৰ ওপৰত বোমা নিক্ষেপ কৰি বিস্ফোৰণ ঘটাই ডিউকৰ প্রাণ নাশ কৰিব লাগিব। দলীয় সদস্য সকলে কালিয়ায়েভে বিস্ফোৰণ ঘটোৱা বোমাৰ শব্দ শুনিবলৈ গোপন ঠাইত উৎকণ্ঠাৰে বাট চাই আছিল। বহু সময় অপেক্ষা কৰাৰ পিছতো তেওঁলোকে বোমাৰ কোনো শব্দ নুশুনি সদস্যসকল আচৰিত আৰু হতাশ হ'ল। উভতি আহি কালিয়ায়েভে তেওঁৰ নেতাৰ আগত বোমা নিক্ষেপ কৰিব নোৱাৰাৰ কাৰণ দৰ্শালে। তেওঁ দৰ্শোৱা কাৰণৰ পৰা বুজা গ'ল যে গ্রেণ্ড ডিউকৰ লগত তেওঁৰ ভতিজা ল'ৰা দুটা থকাৰ কাৰণে বাগীলৈ বোমা নিক্ষেপ কৰিব নোৱাৰিলে। যদি তেওঁ সেইটো কৰিলেহেতেন তেনেহলে বোমা বিস্ফোৰণৰ ফলত ডিউকৰ লগতে ভতিজা ল'ৰা দুটাৰো মৃত্যু অবশ্যম্ভাবী হৈ উঠিলহেতেন। কিন্তু তেওঁক আদেশ দিয়া হৈছিল গ্রেণ্ড ডিউকক হত্যা কৰিবলৈহে, তেওঁৰ ভতিজা ল'ৰা দুটাক নহয়।

কালিয়ায়েভৰ কথাৰ ওপৰত ভিত্তি কৰি সংগঠনটোৰ সদস্যসকলে গোটেই কথাটো পুনৰ বিবেচনা কৰি চালে। সদস্যসকলে বিষয়টোৰ সপক্ষে আৰু বিপক্ষে তেওঁলোকৰ মতামত ব্যক্ত কৰিলে। অৱশেষত সকলোৰে যুক্তিতর্ক শুনাৰ পিছত এইটো থিৰাং কৰা হ'ল যে অকল গ্রেণ্ড ডিউককেই হত্যা কৰিব লাগিব, নিৰ্দোষী ল'ৰা দুটাক নহয়। এই নতুন আদেশ পাই গ্রেণ্ড ডিউকক হত্যা কৰিবলৈ কালিয়ায়েভ অগ্রসৰ হ'ল। ছেগ বুজি ঘোৰাবাগীত বোমা বিস্ফোৰণ ঘটাই তেওঁ গ্রেণ্ড ডিউকৰ হত্যা কৰিলে। এই নাটকত নাট্যকাৰে সন্ত্রাসবাদীৰ প্রকৃত আদর্শক অৱনমিত হবলৈ দিয়া নাই। ইপিনে বিপ্লৱী সংগঠনৰ সমুখত নৈতিকতাৰ প্রশ্ন তুলি এলবেয়াৰ কেমু সমালোচনাৰ সম্মুখীন হবলগীয়া হৈছিল বুলি প্রখ্যাত সমালোচক জন গেছনাৰে মন্তব্য কৰিছে।

কেমুৱে নাটকৰ উপৰিও চিন্তা গধুৰ প্রবন্ধ, চুটি গল্প আৰু উপন্যাসো লিখিছিল। উপন্যাসৰ ভিতৰত "দ্য প্লেগ"খন অতি জন প্রিয় আৰু বিখ্যাত উপন্যাস। তাৰ পিছতেই "দ্য ট্রেঞ্জাৰ" বা "দ্য আউট চাইদাৰ (১৯৪২) খনৰ নাম লব পাৰি। এই উপন্যাসত এনে এটা চৰিত্রৰ সৃষ্টি কৰা হৈছে যিজনৰ কাৰণে এই পৃথিৱীখন সম্পূর্ণ আচিনাকি। এই বাহিৰৰ পৰা অহা মানুহজনৰ ওচৰত মানৱীয় আবেগ অনুভূতিৰ বিশেষ কোনো মূল্য নাই। এই পৃথিৱীৰ পাৰিপাৰ্শ্বিকতাৰ লগত চৰিত্রটোৱে যেন কোনোধৰণৰ যোগসূত্র স্থাপন কৰিব পৰা নাই। তেতিয়াই কেমুৰ এবছাৰ্ড চিন্তাধাৰা প্রকট হৈ উঠিছে। কিন্তু এটা কথা স্বীকাৰ কৰিব লাগিব যে তেওঁৰ নাটবোৰত উদ্ভট চিন্তা ধাৰাক সুসংহত ভাবে প্রয়োগ কৰিব নোৱাৰাৰ কাৰণে উক্ত ধাৰাক যথাযথভাবে প্রতিষ্ঠা কৰাত সফলতা লাভ কৰিব নোৱাৰিলে।

কেমুৰ 'কেলিগুলা' নাটকখন শ্ৰী বিমল হাজৰিকাই অসমীয়ালৈ অনুবাদ কৰিছে আৰু শ্ৰী দুলাল ৰয়ৰ পৰিচালনাত সেইখন মঞ্চস্থও হৈছে। আনহাতেদি কেমুৰ 'লেচ জাষ্টিচ' (Les Justic — The Just) নামৰ নাটকখন প্ৰখ্যাত কবি শ্ৰী অজিৎ বৰুৱাই মূল ফৰাচী ভাষাৰ পৰা পোনপটীয়াভাবে অসমীয়ালৈ "ন্যায় নিষ্ঠা" নামেৰে অনুবাদ কৰিছে। নিউ আৰ্ট প্লেয়াৰ্ছে' উক্ত নাটকখন সফলতাৰে মঞ্চস্থ কৰিছিল, মঞ্চৰূপ চাই ধাৰণা হৈছিল শ্ৰী বৰুৱাৰ অনুবাদ সুন্দৰ আৰু সাবলীল হৈছিল।

এলবেয়াৰ কেমুৰ জন্ম হৈছিল ১৯১৩ চনত আলজিয়াৰ্ছত। দ্বিতীয় মহাযুদ্ধৰ সময়ত তেওঁ আত্ম গোপন কৰি ফুলিব লগীয়া হৈছিল। সেই সময়ত তেওঁ হিটলাৰৰ বিৰুদ্ধে জনমত গঢ়ি তোলাৰ কামত বিপ্লৱী সংগঠনৰ লগত নিজকে ব্যস্ত ৰাখিছিল। ১৯৫৭ চনত তেওঁ সাহিত্যৰ বাবে নবেল বঁটা লাভ কৰে আৰু ফৰাচী দেশৰ অন্যতম শ্ৰেষ্ঠ সাহিত্যিক হিচাপে বিশ্বখ্যাতি অৰ্জ্জন কৰে। ১৯৬০ চনৰ ৪ জানুৱাৰী তাৰিখে এক শোকাবহ মটৰ দুৰ্ঘটনাত এই মহৎ লিখক জনৰ প্ৰাণ নাশ হয়।

এবছার্ড নাটক ঃ চেমুৱেল বেকেট আৰু ইউজিন আয়নেস্কো

প্ৰথমেই জীৱন সম্বন্ধে আয়নেস্কোৰ উপলব্ধি স্মৰণ কৰো ঃ 'কেতিয়াবা কেতিয়াবা আমি প্ৰত্যেকেই অনুভৱ কৰিছো বিশ্বজগৎ যেন এক স্বপ্নমায়া, দেৱালবোৰ যেন আৰু পাথৰ-কঠিন নহয়, আৰু ধাৰণা হৈছে আমি যেন ৰং আৰু পোহৰত সৃষ্টি হোৱা শূন্য ত্ৰিভুবনৰ সকলো বস্তুকেই পৰিষ্কাৰ ৰূপত দেখিবলৈ পাইছো। ...... তোমাৰ জানো অনুভৱ হোৱা নাই —যেন তুমি এক অজানা সোঁতৰ তীব্ৰতাত ভঁাহি গৈছা ..... বিলয়ন চেতনা (sense of evanescene) যি তোমাক যন্ত্ৰণা দিছে, অসহ্য যন্ত্ৰণা .... তাৰ পিছত হঠাৎ যেন নতুন উষাৰ ৰক্ত লাৱণ্যৰ অবাক বিস্ময় মুক্তিৰ স্বাদ বহন কৰি আনে। এই বিৰল অনুভূতি অৱশ্যে ক্ষণজন্মা। সাধাৰণতে জাগে বিপৰীত অনুভূতি, পোহৰৰ তৰলৰূপ ক্ৰমান্বয়ে ভাৰাক্ৰান্ত হৈ আহে, স্বচ্ছতা ঘনত্ব হয়, পৃথিৱী যন্ত্ৰণাদায়ক অনুভূত হয়। আমাৰ আৰু জগতৰ মাজত আকৌ সেই বাধাৰ প্ৰাচীৰ, শূন্যতাৰ 'নাই', জড়বস্তু আকীৰ্ণ পথ ..... এই নষ্ট স্বপ্নৰ বোজাই সকলো মুক্তি হৰণ কৰি নিয়ে, দিগন্ত ৰেখাই আমাক বেৰি ধৰে, অস্তিত্বক ধাৰণা হয় বদ্ধকাৰাৰ অন্ধকাৰ .... ।' (টি আৰ ডি. ওৱাট্‌চনৰ ইউজিন আয়নেস্কোৰ নাটক, ১৯৬০ আৰু ইউজিন আয়নেস্কো ঃ 'ৰিয়েলিটি ইন ডেপ্‌থ ঃ দ্য এনক'ৰ বীডাৰ, ১৯৬৫ ৰ পৃষ্ঠা ২৬-২৮ দ্ৰষ্টব্য।)

চাৰিশ বছৰৰ আগেয়েও ছেক্সপীয়েৰৰ ডিউক, প্ৰচপেৰ', মেকবেথে একে কথাই কৈছিল —জীৱন এক 'after dinner sleep,' 'baseless fabric', insubstantial pageant', 'a walking shadow' । বিশ্ব ব্ৰহ্মাণ্ডত মানৱ নামৰ গ্ৰহটোৰ প্ৰাধান্য কোপাৰনিকাচে লোপ কৰিছে, গ্ৰহজগতৰ মানৱ প্ৰাধান্য বিলোপ কৰিছে ডাৰউইনে আৰু বস্তুতান্ত্ৰিক মনোবিজ্ঞানে মানৱ মনৰ প্ৰাধান্যক বিনষ্ট কৰিছে। কিন্তু প্ৰশ্ন হ'ল 'We are such stuff as dreams are made on' (ছেক্সপীয়েৰ), 'life is like a many coloured glass ....' (শ্বেলী), মানৱ জীৱন 'solitary, poor, nasty, brutish and short' (হব্‌চ্), 'কহে কবিৰ শুন ভাই সাধু, বহুৰি ৰহিবে য়েহি নগৰআ' (কবীৰ), 'for what is your life ? It is

even a vapour, that appeareth for a little time .....' (নিউ টেষ্টামেণ্ট), 'dust unto dust ওম খৈয়াম) 'সেই এক মায়াজড়িত শূন্য অন্তঃপ্ৰয়াস'... (ঋগবেদ), 'জীবনেৰ মিথ্যা এ কুহক' (ৰবীন্দ্ৰনাথ) ইত্যাদিক অস্তিত্বৰ অপৰিহাৰ্য্য সত্য বুলি মানি লম নে কি? উদ্ভট নাট্য আন্দোলনৰ মাধ্যমত যি সকল নাট্যকাৰে বোধ আৰু বোধিৰ এই আশ্চৰ্য্য ৰহস্যময়তাৰ আধুনিক সমাধান সন্ধান কৰিছে তেওঁলোকৰ ভিতৰত বেকেট আৰু আয়নেস্কো, আৰ্থাৰ আদামভ, ঝঁ জেনে, ফাৰ্ণান্দো আৰবল, হেৰল্ড পিন্টাৰ, এডৱাৰ্ড এল্‌বী, গুন্টাৰ গ্ৰাছ, চিম্পচনৰ নাম উল্লেখযোগ্য।

এবছাৰ্ড থিয়েটাৰ বা উদ্ভট নাটক এক দুঃসাহসিক পৰীক্ষা, চেমুৱেল বেকেট আৰু ইউজিন আয়নেস্কো এই ক্ষেত্ৰত দুজন দুঃসাহসী প্ৰতিভাসম্পন্ন নাট্যকাৰ। আধুনিক দাৰ্শনিক অৰ্থত 'এবছাৰ্ড (নিৰৰ্থক, উদ্দেশ্যহীন, উদ্ভট) শব্দ কেইটা বহুলভাৱে প্ৰচলিত। বৰ্ত্তমান যুগৰ মানৱ জীৱনৰ নিৰৰ্থকতা বুজাবলৈ গৈ এলবেয়াৰ কেমুয়ে বোধহয় প্ৰথমে কথাটো ব্যৱহাৰ কৰিছিল তেওঁৰ বিখ্যাত লেখা 'The Myth of Sisyphus' (1942) আৰু 'The Strager'(1942) 'নামৰ উপন্যাসত। ছাৰ্ত্ৰেয়ো তেওঁৰ Nausea (1938) উপন্যাসত মানৱাবস্থাৰ স্বীকৃতিক অস্তিত্ববাদী দৰ্শনৰ প্ৰাথমিক চৰ্ত্ত হিচাপে বুজাবলৈ চেষ্টা কৰিছে। অৱশ্যে 'Literature of the Absurd' বুলি কলে আমি সাধাৰণতে সেই সাহিত্য কৰ্মকেই বুজো যি স্বেচ্ছাই উপন্যাস, বা নাটকত বৰ্ণিত চিৰাচৰিত জীৱন ধাৰাক বিকৃত কৰি নিৰ্দ্দয়ভাবে হাস্যকৰ ৰূপত চোৱাৰ চেষ্টা কৰে —যাতে বাচি থকাৰ 'উদ্ভট প্ৰসহন'ক অৰ্থহীন কৌতুক বুলি অনুভৱ হয়। ইয়াৰ কাৰণে লিখকে বাছি লয় কোনো বন্ধ্যা পটভূমি অথবা কোনো পাৰ্থিব জড় পদাৰ্থ যাৰ পৰিপ্ৰেক্ষিতত উচ্চ মূল্যবোধক নিষ্ফল বুলি ধাৰণা হব। মূল সুৰটো কিন্তু কৌতুকময়, বিকৃত, উদ্ভট, আনকি ভয়ঙ্কৰ হবও পাৰে। বহুতে কাফ্‌কাৰ 'দ্য ট্ৰাইয়েল' এই আন্দোলনৰ পূৰ্বাভাস বুলি কব খোজে। 'দাদাইস্ট' আৰু 'চুৰৰিয়েলিষ্ট' সকলৰ চেতনা প্ৰবাহৰ প্ৰভাবো স্বীকাৰ্য্য। কিন্তু ফ্ৰান্সত বেকেট, আয়নেস্কো আৰু ঝঁ জেনেৰ উপন্যাস আৰু নাটকেই এবছাৰ্ড থিয়েটাৰলৈ কঢ়িয়াই আনিলে প্ৰচণ্ড আলোড়ন। আমেৰিকাত আভাঁ গাৰ্ড নাটাকাৰ এল্‌বী আৰু জেক গেলবাৰ, ইংলণ্ডত হেৰল্ড পিন্টাৰ আৰু চুইচ নাট্যকাৰ ফ্ৰিডৰিক ডুৎৰেমাট এবছাৰ্ড ধাৰাত বিশ্বাসী।

আধুনিক কালৰ ইউৰোপীয় নাট্য আন্দোলনৰ উদ্ভট ৰসৰ প্ৰতি এই প্ৰৱণতাৰ মূলতে যুগধৰ্মৰ প্ৰভাৱ অস্বীকাৰ কৰিব নোৱাৰি। ইউৰোপৰ নৱজাগৰণৰ প্ৰথম চিকাৰ ধৰ্ম-বিশ্বাস, যাৰ ফলস্বৰূপে নীৎচৰ নিচিনা দাৰ্শনিকে 'ঈশ্বৰৰ মৃত্যু' বুকু ফিন্দাই ঘোষণা কৰিলে। ফ্ৰয়েডে ৰায় দিলে 'নিৰাশ্ৰায় বোধ কৰিলে শিশুয়ে অলীক কল্পনাৰে পাৰ্থিব পিতৃৰ ঠাইত এক পৰম পিতাক সৃষ্টি কৰে —এনেকৈয়ে সৃষ্টি হয় ধৰ্ম।' মহাযুদ্ধৰ জুইত নৈতিকতাৰ মূল্য হ্ৰাস, ইংলণ্ড, ৰুছ আৰু চীন দেশত শিল্প সামাজিক আৰু অৰ্থনৈতিক বিপ্লৱৰ ফলশ্ৰুতিৰ অসম্পূৰ্ণতা আৰু বিকৃতি, হিটলাৰ আৰু মুছোলিনীৰ পশু শক্তিৰ হুঙ্কাৰ; ধন সৰ্বস্ব মাৰ্কিন সমাজত নিগ্ৰো পীড়ন; প্ৰভাৱশালী গোষ্ঠীৰ শোষণৰ ফলত

সাধাৰণ মানুহৰ অসাৰ্থকতা, আৰু বিচ্ছিন্নতা জৰ্জ্জৰ ব্যক্তি মানুহ; আয়নেস্কোৰ ভাষাত, "Man cut off his religious metaphysical and transcendental roots." কেমুয়ে কৈছে : "The feeling of absurdity is produced when alienation is seen in man and his life, actor and his setting." বিজ্ঞানৰ বিভিন্ন আবিষ্কাৰসমূহে যেনেকৈ মানৱ সমাজৰ উপকাৰ সাধিত কৰে তেনেকৈ ধ্বংসও মাতি আনি মানুহৰ অস্তিত্ব বিপিন্ন কৰি তোলে। ধ্বংসৰ বিভিষীকাই জীৱনবোধৰ সুস্থ মূল্যমানৰ প্ৰতি সাধাৰণ মানুহ আৰু বুদ্ধিজীৱীসকলক আস্থাহীন কৰি তোলে, বিশ্বাসৰ গ্ৰন্থি শিথিল হৈ যায়। মাৰ্টিন এচ্‌লিনৰ ভাষাত : "Suddenly man sees himself faced with a Universe that is both frightening and illogical -in a word, absurd. All assurances of hope, all explanations of ultimate meaning have suddenly been unmasked as monsensical illusions, empty chatter".... । অধিক কি ঈশ্বৰৰ ন্যায় বিচাৰ সম্বন্ধেও প্ৰশ্ন উঠিছে। য'ত ইমান অনাচাৰ, অবিচাৰ, পীড়ন, যন্ত্ৰণা, য'ত অসত্য আৰু অন্যায়ৰ আমৃত্যু বিজয় উল্লাস, য'ত সৎ আৰু সত্যৰ অপমান, য'ত হিৰোছিমা আৰু নাগাচাকি ধ্বংস হয় তেনেস্থলত পলায়নবাদী মনেৰে এক অদৃশ্য লক্ষ্যৰফালে উদ্দেশ্যহীন ভাবে যাত্ৰা কৰাটো হাস্যাস্পদ কথা নহবনে?

কোনো কোনোৱে কৈছে যি 'অবিচাৰ বা যন্ত্ৰণা'ৰ কথা কোৱা হৈছে তাক 'অবিচাৰ' বা 'যন্ত্ৰণা' বুলি ভবা হৈছে কিয়? অন্যায়, অসত্যৰ 'জয়', জয়েই যে এই কথা তোমাক কোনে কলে। অৰ্থাৎ এই বাহ্য জগতৰ শৰীৰ গ্ৰাহ্য সকলোবোৰেই চাক্ষুস ভ্ৰম, মায়াৰ লীলা। সেয়ে যদি হয় তেনেহ'লে এই মায়াজগতত এক মুহূৰ্ত্ত বাচি থকা উচিত নহয়, পৃথিৱীক, পৃথিৱীৰ মানুহক সংশোধন কৰাৰ যে ইমান আয়োজন, ধৰ্ম সাধনা, যোগ — এই আটাইবোৰেইতো মিছা! মায়াজাল ভেদ কৰাৰ পিছত বাৰু কি —আৰু এক মায়াৰ ইথাবৰ শূন্যতাৰ উত্তৰণ নহয় জানো? আৰু ইমান বোৰ পুথি, পুৰাণ, ধৰ্ম শাস্ত্ৰ পঢ়ি, ধৰ্ম কথা শুনি বা কৈ তুমি জানো ভাল মানুহ হব পাৰিছা, ভাল মানুহ তৈয়াৰ কৰিব পাৰিছা, ভাল মানুহ চিনি পাইছা? বুকুত হাত দি চোৱা দেখিবা তুমি সকলোতকৈ নিকৃষ্ট, তুমি যাক ভাল বুলি ভাবা, তেঁৱেই হয়তো হীনতম জীৱ। এবছাৰ্ড গোষ্ঠীৰ এই যুক্তি তৰ্কৰ মূলত কোৱা বাহুল্য যে জীৱনৰ মনোহত চেতনা। এতেকে জীৱনক উদ্ভট এক প্ৰহসন ৰূপত চাব লাগিব। অৱশ্যে জীৱনক নাট্যকাৰে এই ধৰণে চোৱাটো একো নতুন কথা নহয়। প্ৰাচীন গ্ৰীছ আৰু ৰোমৰ 'মিমাচ্' ৰেনেছাঁচ যুগৰ ইটালীৰ 'কমে দিয়া দেল আৰ্তে', ছেক্সপীয়েৰৰ 'উদভ্ৰান্ত' আৰু 'নিৰ্ব্বোধ' এই ক্ষেত্ৰত এইবোৰেই পুৰণা কৌশল। কিন্তু নাটকৰ ভাষা এতিয়া এবছাৰ্ড নাটকৰ উপযোগী হ'বলৈ বাধ্য হৈছে।

এবছাৰ্ড নাটকত নাট্যকাৰৰ অন্তৰ্লোকৰ বাহিৰৰ চৰিত্ৰসমূহৰ সমস্যা বা ভাগ্যলিপি দাঙি ধৰা নহয়, অথবা কোনো ধৰণৰ তথ্যও পৰিবেশন কৰা নহয়, অথবা নিৰ্দ্দিষ্ট মতবাদৰ ওপৰত যুক্তিতৰ্ক বা কোনো তাত্ত্বিক ব্যাখাও উত্থাপন কৰা নহয়। চৰিত্ৰৰ

ভাগ্য বিপৰ্য্যয় অথবা দুঃসাসিকতাপূৰ্ণ কাৰ্য্যৰ বিষয়েও কোনো বৰ্ণনাত্মক চিত্ৰ অঙ্কন কৰা নহয়। কিন্তু তাৰ পৰিবৰ্তে ইয়াত এক ব্যক্তি বিশেষৰ মূল পৰিস্থিতিৰ (basic situation) বিষয়ে কৰলৈ বিচৰা হয়। এই নাটকত নৈতিক বা সামাজিক শিক্ষাদানৰ উদ্দেশ্যে এক কাহিনীৰো অৱতাৰণা কৰা নহয়। কাহিনী কোৱাৰ পৰিৱৰ্ত্তে এবছাৰ্ড নাটকৰ কাৰ্য্যকলাপে এক কাব্যিক চিত্ৰকল্পৰ নিদৰ্শনৰ লগত (Pattern of poetic images) সংযোগ স্থাপন কৰিবলৈ বিচাৰে। উদাহৰণ স্বৰূপে 'ওৱেটিং ফৰ গডো'ত ঘটনা ঘটিছে কিন্তু সেই ঘটনাসমূহে এটা কাহিনী বা গল্পৰ ৰূপ পৰিগ্ৰহ কৰা নাই, সেইবোৰ বেকেটৰ অন্তৰ্দৃষ্টিৰ এক চিত্ৰকল্পহে মাথোন। অৰ্থাৎ মানুহৰ অস্তিত্বত প্ৰকৃততে কোনো দিনে একো ঘটা নাই। এবছাৰ্ড নাটকৰ লগত বাস্তৱতাৰ সম্পৰ্ক হৈছে মনঃস্তাত্বিক বাস্তৱতা —যাক চিত্ৰকল্পৰ জৰিয়তে প্ৰকাশ কৰা হয় আৰু সেইবোৰেই হৈছে নাট্যকাৰৰ ব্যক্তিত্বৰ অন্তৰ্নিহিত মনৰ অৱস্থা, ভয়, স্বপ্ন, দুঃস্বপ্ন আৰু সংঘাতৰ বহিঃৰূপ। এবছাৰ্ড নাটকে দৰ্শকৰ আগত এখন বিচ্ছিন্ন পৃথিৱীৰ ছবি দাঙি ধৰে —যিখন পৃথিৱীৰ পৰা একীভূত নীতি, অৰ্থ আৰু উদ্দেশ্য হেৰাই গৈছে —সেইখন এখন উদ্ভট পৃথিৱী। দৰ্শকে দেখিবলৈ পায় কিছুমান স্পষ্ট উদ্দেশ্যবিহীন কাৰ্যকলাপ, অবিৰত পৰিবৰ্ত্তনশীল চৰিত্ৰকেইটামান আৰু যুক্তিবাদী অভিজ্ঞতাৰ বাহিৰত সংঘটিত হোৱা ঘটনা প্ৰবাহ।

এবছাৰ্ড নাটকৰ সাফল্যৰ চৰ্ত আৱিষ্কাৰৰ গুণ, কাব্যিক চিত্ৰকল্পৰ জটিলতা আৰু কৌশলকেই (যাৰ লগত সেইবোৰৰ সংযোগ সাধন কৰা হয়) বুলি কব নোৱাৰি, কিন্তু প্ৰকৃতপক্ষে এই চিত্ৰকল্পসমূহে ফুটাই তোলা দৃষ্টিৰ বাস্তৱতা আৰু সত্যতাহে। এই নাটকত মানুহ যে অভেদ্য অন্ধকাৰৰ আবেষ্টনীৰে পৰিবেষ্টিত হৈ আছে, তেওঁ কেতিয়াও তেওঁৰ আচল প্ৰকৃতি আৰু উদ্দেশ্যৰ কথা নাজানে আৰু কোনেও তেওঁকযে তৈয়াৰী আচৰণ বিধিৰ হাতত তুলি নিদিয়ে এই স্বীকৃত ধাৰণাৰ পৰা উদ্ভৱ হোৱা উদ্বিগ্নতা আৰু হতাশা প্ৰকাশ কৰা হয়। এলবেয়াৰ কেমুৱে কোৱাৰ দৰে ঃ "The certainty of the existence of who would give meaning to life has a far greater attraction than the knowledge that without him one could do evil without being punished. The choice between these alternatives would not be difficult. But there is no choice, and that is where the bitterness begins."

এবছাৰ্ড নাটকৰ অন্যতম বৈশিষ্ট্য হ'ল কাব্যিকতা —যি অমূৰ্ত্তৰ বাৰ্ত্তা আনে, অদৃশ্য আত্মাৰ ব্যঞ্জিত কৰে;; অৰূপৰ ৰূপলোক নিৰ্মাণ কৰে। এবছাৰ্ড নাটক হৈছে এক পৰিস্থিতিৰ নাটক —ঘটনাৰ নহয় আৰু সেইকাৰণে যুক্তি তৰ্ক আৰু অপ্ৰসাঙ্গিক ভাষাতকৈ স্পষ্ট চিত্ৰকল্পনৰ নিদৰ্শনৰ ওপৰত ভিত্তি কৰা ভাষা ইয়াত ব্যৱহাৰ কৰা হয়।

এবছাৰ্ড নাটকৰ দৰ্শন কি? নিঃসন্দেহে ই শূন্যতাৰ দৰ্শন, অবক্ষয়ৰ দৰ্শন। উদ্দেশ্যহীনতাই ইয়াৰ প্ৰধান উদ্দেশ্য। এবছাৰ্ড নাটকৰ প্ৰধান চৰিত্ৰ মানুহেই, কিন্তু সেই মানুহ নিৰ্জন, নিঃসঙ্গ, নিৰ্বাসিত আৰু বাহিৰাগত। এবছাৰ্ড নাটকত প্ৰকৃতপক্ষে পৃথিৱীৰ

এক ভয়াবহতা, ভয়ংকৰতা আৰু বেদনা বিষণ্ণতা বিচ্ছিন্নতাৰ ভয়াল প্ৰতিচ্ছবি অঙ্কন কৰা হয়। এক অন্ধ শক্তিয়ে জীৱনক নিয়ন্ত্ৰিত আৰু পৰিচালিত কৰিছে। আশা-আনন্দবিহীন, অৰ্থহীন, প্ৰত্যয় বিচ্যুত জীৱনৰ কোনো সাৰ্থকতা নাই, বাচি থকাটোৱেই মূল্যহীন — মৃত্যুৱেই একমাত্ৰ সত্য, আত্মহননেই একমাত্ৰ পথ। সেইকাৰণে মানুহৰ সমস্ত প্ৰয়াস, কৰ্ম প্ৰবৃত্তি এবছাৰ্ডৰ ভয়াবহ অন্তহীন সাগৰত নিপতিত।

সি যি কি নহওক কোনো কোনো সমালোচকে এবছাৰ্ড তত্ত্বক কেৱল বিচ্ছিন্নতাৰ তত্ত্ব বা শূন্যতাৰ দৰ্শন বুলি নাভাবে। তেওঁলোকৰ মতে এবছাৰ্ড নাটকত অকল ব্যৰ্থতা বা পলায়নৰ কথাই কোৱা নহয়, অথবা এই নাটকে মৃত্যুকেই একমাত্ৰ সত্য বুলি ভাবিবলৈ নকয়। এবছাৰ্ড নাটকত কেইটামান অস্পষ্ট আন্ধাৰ যেন বিমূৰ্ত দৃশ্যৰ দ্বাৰা নাট্যকাৰে উদ্ভট ভাবক প্ৰকাশ কৰে। এবছাৰ্ড নাটকত স্বপ্নময় জগতৰ ৰহস্যালোকৰ বাতাবৰণ সৃষ্টি হয়। স্বপ্নময় ৰূপকল্পৰ দ্বাৰা নাট্যকাৰে এই বিমূৰ্ত পৰিৱেশ ৰচনা কৰে। আয়নেস্কোৰ নাটকত এই কাব্যিক প্ৰতিৰূপৰ সাৰ্থক প্ৰয়োগ ঘটিছে।

এবছাৰ্ড থিয়েটাৰ হৈছে এক যুদ্ধোত্তৰ আন্দোলন —যি নানা পৰিস্থিতিৰ মাজেদি বৰ্ত্তমান ৰূপ ধাৰণ কৰিছে। এবছাৰ্ড থিয়েটাৰৰ কোনো এটা সুসংগঠিত আন্দোলন নাই —সেই কাৰণে এই চাম শিল্পীৰ কোনো স্কুল বা টোলো নাই। আনহাতেদি এই গোষ্ঠীৰ নাট্যকাৰ সকলে এনে এটা আন্দোলনৰ অন্তৰ্ভুক্ত বুলি নিজকে স্বীকাৰ কৰিব নোখোজে। প্ৰকৃততে তেওঁলোকৰ যুক্তিৰ সত্যতা নথকা নহয়, কাৰণ এই শ্ৰেণীৰ নাট্যকাৰ সকলে তেওঁলোকৰ পৃথিৱীখন নিজ ব্যক্তিগত দৃষ্টিতকৈ অধিক পৰিমাণে অথবা কমকৈও প্ৰকাশ কৰিবলৈ নিবিচাৰে।

যেতিয়া আয়নেস্কো, বেকেট, জেঁনে আৰু আদামভৰ নাটকসমূহ মঞ্চত প্ৰথমে উপস্থাপন কৰা হৈছিল, তেতিয়া সেইবোৰে সমালোচক তথা দৰ্শকক বিমোৰত পেলাইছিল আৰু কটু সমালোচনাৰো সন্মুখীন হবলগীয়া হৈছিল। অৱশ্যে তাত আচৰিত হব লগীয়াও নাই। কাৰণ এই নাটক সমুহে বহু শতিকাৰ পৰা প্ৰচলিত হৈ অহা পৰম্পৰাগত নাটকৰ সকলো ৰীতি-নীতিকে উপেক্ষা কৰিছিল। সেইকাৰণে পৰিপাটী ৰচনা শৈলীৰে লিখা এখন নাটক চাবলৈ আশা কৰি অহা দৰ্শকে তেনে এখন আচহুৱা নাটকৰ অভিনয় দেখিলে সাধাৰণতে তেওঁলোকৰ মনত বিৰূপ প্ৰতিক্ৰিয়াৰ সৃষ্টি হোৱাটো স্বাভাৱিক। যিহেতুকে ইয়াত চিনাকী মানৱ চৰিত্ৰৰ পৰিৱৰ্ত্তে উপস্থাপন কৰা হয় সম্পূৰ্ণৰূপে আশা নকৰা কিছুমান কাৰ্য্যকলাপ।

তথাপি আশ্চৰ্য্যৰ কথা যে এই নাটকসমূহ গ্ৰহণযোগ্য হৈ উঠিছে আৰু এইবোৰে সমালোচক তথা দৰ্শকৰ ওপৰত প্ৰভাৱ পেলাবলৈও সক্ষম হৈছে। যেনেকৈ এখন এবষ্ট্ৰেক্ট পেইনটিঙৰ দৃশ্য বোধগম্য বিষয়বস্তুৰ অভাৱ বুলি অগ্ৰাহ্য কৰাটো নিৰ্বোধৰ কাম, সেইদৰে বেকেটৰ 'ওৱেটিং ফৰ গ'ডো"ত কোনো বিষয়বস্তু নাই বুলি উপেক্ষা

কৰাটোও তেনেই কাম। "ওৱেটিং ফৰ গ'ডো"ৰ জৰিয়তে বেকেটে এটা কাহিনী দাঙি ধৰিবলৈ বিচৰা নাই। অথবা নাটকখনত দাঙি ধৰা সমস্যাৰ সমাধানৰ অৰ্থ বুজি দৰ্শকবৃন্দক সন্তুষ্ট হৈ ঘৰলৈ উভতি যোৱাটোও তেওঁৰ কাম্য নাছিল। সেইকাৰণে তেওঁ কেতিয়াও যিটো কাম কৰিবলৈ বিচৰা নাছিল —সেইটো নকৰাৰ বাবে দোষাৰোপ কৰাৰ কোনো অৰ্থ নাই। নাট্যকাৰে কি কৰলৈ বিচাৰিছে —সেইটো বিচাৰি উলিয়াবলৈ চেষ্টা কৰাটোহে যুক্তিসঙ্গত কাম। এবছাৰ্ড নাটক বাস্তৱৰ লগত সম্পৰ্কহীন বুলি এটা অভিযোগ সততে শুনা যায়। কিন্তু এনে ধাৰণাৰ ভিত্তি নাই। জীৱনৰ উপকৰা বাস্তৱতাৰ ছবি দাঙি ধৰা বহুতো অপেক্ষাকৃতভাৱে দীঘলীয়া নাটকতকৈ "আমেদি"ত অধিক মানৱীয় বাস্তৱতাৰ প্ৰতিচ্ছবি দাঙি ধৰা হৈছে। মাৰ্টিন এছলিনে এই বাস্তৱতাৰ প্ৰসঙ্গত কৈছে : "The realism of these plays is psychological and inner realism, they explore the human subconcious in depth rather than trying to discribe the outward...."

এবছাৰ্ড নাট্যকাৰ সকলৰ ভিতৰত চেমুৱেল বেকেট হৈছে নিঃসন্দেহে শক্তিশালী লেখক, মহৎ কবি। "ওৱেটিং ফৰ গ'ডো" আৰু "এণ্ড গেম" তেওঁৰ নিঃসন্দেহে সৰ্বোৎকৃষ্ট সৃষ্টি। সঁচা কথা কবলৈ গলে "ওৱেটিং ফৰ গ'ডো" বৰ্ত্তমান যুগৰ এক অবিস্মৰণীয় সৃষ্টি। এতিয়ালৈকে পৃথিৱীৰ পঁচিশটা ভাষালৈ অনূদিত এই ফৰাচী নাটকখন পৃথিৱীত প্ৰায় সকলো মহানগৰীতে অভিনীত হৈছে আৰু ইয়াৰ বিষয়ে আলোচিত হৈছে ৰসজ্ঞ মহলৰ মাজত। নাটকখনৰ প্ৰধান বৈশিষ্ট্য হ'ল নাটকখন একেবাৰে নাটকীয় নহয়। ইয়াত নাটক ৰচনাৰ সৰ্বজন স্বীকৃত ৰীতি-নীতি মানি চলা হোৱা নাই। চৰিত্ৰ প্ৰাথমিক উপস্থাপনা, প্লটৰ গ্ৰন্থি মোচন, মধ্য-বিন্দু সংঘাত চৰম মুহূৰ্ত্ত আৰু পৰিণতি —এইবোৰ একোৱেই নাই। উন্মোচনী দৃশ্য আৰু সৰ্বশেষত পৰিস্থিতিৰ মাজত কোনো ৰূপান্তৰ নাই। চৰিত্ৰ-চিত্ৰণো দুৰ্বল। সংলাপৰ নিষ্প্ৰাণতাই অৱসাদ আনে। নাটকৰ পাত্ৰ-পাত্ৰীৰ অন্তৰ্লোকৰ চিন্তাভাবনা এই নাটকৰ শেষলৈকে অটুত থাকে। কিন্তু সেইবোৰ যেন আৰু অচেনা, ৰহস্যময় এনে ধাৰণা হয়। চমকবিহীন, একেই ধৰণৰ মানুহৰ লগত একেই ধাৰাত কথাবাৰ্ত্তা। অৰ্থাৎ মঞ্চসফল কোনো গুণেই এই নাটকত পোৱা নাযায়। তথাপি এই নাটকে দৰ্শক, বুদ্ধিজীৱী পাঠক, সুধী সমাজ আৰু সমালোচক সকলোকেই ভবাই তুলিছে, হুৰুৱাইছে, বিচলিত তথা বিৰক্তও কৰিছে। যিখন নাটক নিৰ্মমভাৱে ব্যৰ্থ হব বুলি সমালোচকসকলে ভৱিষ্যৎবাণী কৰিছিল, সেই নাটকেই চমকাই তুলিলে মনে মনে, দেশে দেশে। কিন্তু কেনেকুৱা সেই নাটক? কাহিনী কি? পেৰিছৰ অখ্যাত ৰঙ্গমঞ্চত 'থিয়েটাৰ দ্য বেবীলন'ক জনপ্ৰিয়তাৰ শিখৰলৈ লৈ গৈছে ইতিপূৰ্বে অভিনীত কেইখনমান নাটকে —আয়নেস্কোৰ 'দ্য বল্ড প্ৰাইমা ডোনা', আৰ্থাৰ অদামভৰ 'লা ইনৰ্ভেচ' আৰু জাঁ তৰদিউৰ 'কুই এচলা।' প্ৰথম দুখন ১৯৫০ চনত আৰু তৃতীয়খন তাৰো আগেয়ে ১৯৪৯ চনত। কিন্তু ১৯৫৩ চনৰ ৫ জানুৱাৰী তাৰিখে যিখন নাটক প্ৰথম অভিনীত হ'ল —সেই নাটকৰ কি যুগান্তকাৰী নাট্য-বস্তু? লৰকাই হেনো এবাৰ তেওঁৰ ভায়েকলৈ লিখিছিল :'কোনো দৃশ্যত যদি দৰ্শক হতভম্ব হৈ বুজি নাপায় যে হাঁহিবই নে কান্দিব,

মোৰ সাৰ্থকতা তাতেই।' ইয়াতো সেয়ে, নাটকখনৰ দুয়োটা অঙ্ক সমান ঠাঁচতে গঢ়া। শূন্য মঞ্চত দেখা যায় এটা আলিবাট, এডাল পাত নোহোৱা শুকান গছ, দুজন উদভ্ৰান্ত ধৰণৰ মানুহ —তেওঁলোকৰ পিন্ধনত ফটা ছিটা পোছাক, মূৰত পুৰণি ধৰণৰ ঘূৰণীয়া টুপি। ভোকাতুৰ আৰু শীতৰ সেৰেঙা জাৰত তেওঁলোকে গডোৰ বাবে অপেক্ষা কৰিছে। অৱশ্যে সঠিক কাৰ বাবে তেওঁলোকৰ অপেক্ষা, দেখা কৰাৰ নিৰ্দ্দিষ্ট স্থান, সময় বা উদ্দেশ্য এইবোৰ বিষয়ে তেওঁলোক নিজেই সন্দিহান। এই দুজন মানুহ ভ্লাদিমিৰ (দিদি) আৰু এষ্ট্ৰাগঁ (গগো) আৰু অন্য নামেৰে পৰিচিত। স্বভাৱৰ ফালৰ পৰা উভয় উভয়ৰে পৰিপূৰক। এস্ত্ৰাগঁ কবি প্ৰাণ; আবেগ-প্ৰবণ। ভ্লাদিমিৰ যুক্তিবাদী, বাস্তৱমুখী, ইজনকৈ সিজন স্বাধীন, ভিন্ন, বিচ্ছিন্ন জীৱন যাপন কৰাৰ বাবে প্ৰত্যেকেই আগ্ৰহী। কিন্তু উভয়ে উভয়ৰ ওচৰৰ পৰা কোনোপধ্যে বিচ্ছিন্ন হব নোৱাৰে। কাৰণ এজন আন জনৰ ওপৰত ভয়ঙ্কৰভাৱে নিৰ্ভৰশীল। আত্মহত্যাৰ চেষ্টাও নিষ্ফল হৈছে কেইবাবাৰো। দুয়োটা অংকতেই ভ্লাদিমি আৰু এস্ত্ৰাগঁৰ লগত দেখা পোৱা যাব আৰু এহাল মানুহ পোজ্জো আৰু লাকি। পোজ্জো ধনী, বিৰাট আকাৰৰ দেহ আৰু ঘূৰণীয়া গাল। ক্ষীণ, বৃদ্ধ লাকি পোজ্জোৰ ক্ৰীতদাস। পোজ্জোৱে তেওঁক ডিঙিত ৰচীৰে বান্ধি জন্তুৰ নিচিনাকৈ টানি টানি লৈ যায়। (লাকি তেনেহলে পৰাভূত মানবাত্মাৰ প্ৰতীক? পোজ্জো তেনেহলে শ্বেলীৰ কল্পিত eternal tyrant ?) দ্বিতীয় অঙ্কত দেখা যায় পোজ্জো অন্ধ হৈ গৈছে। লাকিৰ ডিঙিৰ ৰচীয়ে তেতিয়া অন্ধৰ কণাৰ লাখুটিৰ কাম কৰিছে ('আধুনিক নেমেচিচ'?) এই দুই যোৰা চৰিত্ৰ দুয়োটা অঙ্কতে ওলাইছে, ভাব বিনিময়ৰ চেষ্টা কৰি ব্যৰ্থ হৈছে, তাৰ পিছত পুনৰ বেলেগ হৈ গৈছে। ভ্লাদিমিৰ আৰু এস্ত্ৰাগোঁ অপেক্ষা কৰি থাকিব গডোৰ বাবে আৰু পোজ্জো আৰু লাকি বাটে পথে ঘূৰি ফুৰিব। এইটো মন কৰিবলগীয়া কথা যে প্ৰতিটো অঙ্কৰ শেষত এটা সৰু ল'ৰা আহি জনাব গডো আজি আহিব নোৱাৰিব, কিন্তু অহা কালিলৈ তেওঁ নিশ্চয় আহিব। কিন্তু এই চাৰিজন মানুহৰ মাজত যি কথা বতৰা হব সেইবোৰ অসংলগ্ন আৰু আপাতদৃষ্টিত সম্পূৰ্ণ নিৰৰ্থক ঃ

ভ্লাদিমিৰ ঃ তেওঁলোকে কি কোৱা-কুই কৰিছে?
এস্ত্ৰাগঁ ঃ তেওঁলোকে তেওঁলোকৰ জীৱন সম্পৰ্কে কথা কৈছে।
ভ্লাদিমিৰ ঃ বাচি থকাটোৱেই সকলো নহয় তেওঁলোকৰ ওচৰত।
এস্ত্ৰাগঁ ঃ এই বিষয়ে কিন্তু তেওঁলোকে মন্তব্য কৰা উচিত।
ভ্লাদিমিৰ ঃ মৰি যোৱাটোৱেই সকলো নহয় তেওঁলোকৰ ওচৰত।
এস্ত্ৰাগঁ ঃ যথেষ্ট নহয় আৰু কি? (নীৰৱতা)

তাৰ পিছত হঠাৎ তুচ্ছ, অনৰ্থক, উদ্ভট কথাৰ সুঁতিয়ে শাশ্বত সত্যৰ ফালে গতি সলালে।

(মঞ্চৰ কাষত বুট জোতা খহাই খহাই এস্ত্ৰাগোঁ কথা কব)

ভ্লাদিমিৰ ঃ কিন্তু তুমি খালী ভৰিৰে কেনেকৈ যাবা!

এস্ত্রাগঁ : যীশু গৈছিল.......

যেতিয়া ভ্লাদিমিয়ে ব্যায়াম কৰাৰ প্ৰস্তাৱ উঠাব, তেতিয়া এস্ত্রাগেঁ কব 'মই এতিয়া নিশ্বাসৰ ব্যায়ামত ক্লান্ত।' অথবা ল্যাকিয়ে যেতিয়া এস্ত্রাগঁক লাঠি মাৰিব আৰু ভ্লাদিমিয়ে প্ৰতিবাদ কৰি কব 'তেওঁৰ তেজ গৰম হৈছে' তেতিয়া পোজ্জোৰ মন্তব্য 'ভাল লক্ষণ' বিশেষভাৱে তাৎপৰ্য্যপূৰ্ণ। এস্ত্রাগেঁ প্ৰশ্ন কৰিব 'তোমাৰ জানো এইটো ধাৰণা হয় যে ঈশ্বৰে আমাক দেখি আছে? ভ্লাদিমিৰ উত্তৰ 'ইয়াৰ বাবে তুমি চকু মুদিবই লাগিব।' ... ক্ৰুছ বিদ্ধ যীশুৰ ওচৰত আৰু দুজন ক্ৰুছ বিদ্ধ দস্যুক শাস্তি বিহা হৈছিল। তাৰ ভিতৰত এজনক কি কাৰণে মুক্তি দিয়া হ'ল .... সৰাপাত জানো জীৱনৰ ক্ষণস্থায়ীত্বৰ প্ৰতীক নহয় ...... আত্মহনন জানো পাপ ...... এস্ত্রগাঁৰ জোতা কিয় কেতিয়াবা কেতিয়াবা টান যেন লাগে ...... ইয়াৰ পিছত পোজ্জোৰ গৰ্ব্বোক্তি। লাকিৰ নীৰৱতা। অনৰ্গল তেওঁ বৈজ্ঞানিক আৰু দাৰ্শনিক যুক্তিতৰ্কক ব্যঙ্গ কৰি ভাষণ দি যাব। নাটকৰ এই ভাষণ অংশটো দাৰ্শনিক আৰু সাহিত্য সমালোচকৰ দ্বাৰা কঠোৰভাৱে সমালোচিত হৈছে। 'non communication' ৰ অভিযোগো উপস্থাপিত হৈছে।

দ্বিতীয় অঙ্কত হঠাতে লাকি বোবা হৈ যায়। তেওঁ এতিয়া অন্ধ পোজ্জোক টানি টানি লৈ ফুৰে। এই নাটকত কোনো সংঘাত, কোনো ঘটনা নাই। "একোৱেই ঘটা নাই।" —এইটোৱেই যেন এই নাটকৰ এটা ঘটনা। অন্ধ বা বোবা হৈ যোৱাটো বৈচিত্ৰহীন ঘটনাৰ অঘটন মাত্ৰ। নাটকৰ পাত্ৰ পাত্ৰী সকলৰ উদ্দশ্যহীন, অসংলগ্ন সংলাপে যেন জনাই দিছে জীৱনত আচলতে তেনে একো নঘটে; মানৱ জীৱন উদ্দেশ্যহীন, নিৰৰ্থক, কিছুমান অঘটনৰ সমষ্টি মাত্ৰ। অলপ জিজ্ঞাসা আৰু অলপ প্ৰশ্ন, অলপ অনিশ্চয়তা আৰু অলপ বৈচিত্ৰহীন একঘেঁয়ামী —এইবোৰ লৈয়েই আমাৰ বৰ্ত্তমান জীৱন। 'The point lies only in pointlessness'। আমি সকলোৱে যেন কাৰোবাৰ বাবে কৰবাত অপেক্ষা কৰি আছো, দেখা কৰাৰ কোনো পূৰ্ব নিৰ্দ্দিষ্ট স্থান কাল আছেনে নাই সেই সম্বন্ধে আমি নিশ্চিত নহয়। কেৱল অনন্ত ব্যৰ্থ প্ৰতীক্ষা। ডিকেন্সৰ মিকবাৰে কৈছিল "অলপ অচৰপ পৰিবৰ্ত্তন হবই" —ইয়াত কিন্তু সেই স্থিৰ বিশ্বাসো নাই। আমি সকলোৱেই ধৰি লৈছো —নিশ্চয় কোনো উদ্দেশ্য আছে জীৱনৰ, আছে আগত দিনৰ সম্ভাৱনাময় সূৰ্য্যোদয়, আলোকোজ্জ্বল আত্মদৰ্শন।

কিন্তু ৰাতিয়ে পুনৰ লৈ আহে অন্ধকাৰ, অনিশ্চয়তা, ঘটনাহীন দিন যাপনৰ, প্ৰাণ ধাৰণাৰ গ্লানি। আমাৰ অধিকাংশই সেই দুটা উদ্ভ্ৰান্ত চৰিত্ৰৰ দৰে। অথবা পোজ্জোৰ নিচিনা জীৱনত কোনো অৰ্থ বা উদ্দেশ্য আৰোপৰ চেষ্টা কৰিছো। আমি যেন জানো উদ্দেশ্যহীন, অৰ্থহীন সাধুবাক্য বিবৰ্জিত জীৱন যাপন এক মিছা প্ৰহসন মাথোন। সেই পোজ্জো আৰু লাকিৰ নিচিনাকৈ কোনোবা দিনা বিপৰ্য্যয় আহি সকলোবোৰ ওলট-পালট কৰিব নেপালাব যে তাৰ কি নিশ্চয়তা আছে। লাকিৰ ভাষণৰ নিচিনাকৈ সকলোৱে

তত্ত্ব কথা কয়। তাৰ পিছত এদিন এইবোৰ কথা তুচ্ছ বুলি ধাৰণা হয়। আমি হঠাৎ বোবা হৈ যাও। আমি সমাজৰ অধিকাংশ লোকক পছন্দ নকৰো, হিংসা কৰো. তথাপি সমাজক বাদ দি চলিব নোৱাৰো —উক্ত ভ্লাদিমিৰ আৰু এস্ত্ৰাগঁৰ দৰে। পোজো আৰু লাকিৰ দৰে দাসত্ব আৰু প্ৰভুত্ব, গুৰুভক্তি আৰু অন্ধ অনুৰক্তি দুয়োটাই থকা ভাল— বিজ্ঞান বা দৰ্শনৰ কথা যিমানেই নকও লাগিলে কিয়। এজন সমালোচকে কৈছে ঃ 'The play is an allegory about authority, an attempt to dramatise the neurosis that makes love power.' মনলৈ আহে চোপেনহাৱৰৰ কথা ঃ 'The will is the strong blind man who carries on his shoulders the lame man who can see.' ইয়াত lame man ক blind bully of noted will য়ে কবলিত কৰিছে।

মানৱ জীৱনৰ দৰে বেকেটৰ নাট্য-শৈলী জটিল, কিন্তু ছন্দযতিহীন নহয় —শিল্পোত্তীৰ্ণ এক কাব্যময় জীৱন-জিজ্ঞাসা। প্লট কাহিনী প্ৰধান নহয়, কিন্তু গীতিময়। দৰ্শক ইয়াত স্বাধীন বিচাৰক। ৰঙ্গমঞ্চত কি ঘটিছে তাক প্ৰত্যেক দৰ্শকে নিজ নিজ বুদ্ধি আৰু কল্পনাৰ সহায়ত বুজি লব। এই নাটকে চৰিত্ৰ বুজাই নিদিয়ে, ঘটনাৰ সংঘাতো সৃষ্টি নকৰে।

দৰ্শকৰ মনত বিভিন্ন জটিল চিন্তাৰ তৰঙ্গ ভাঁহি উঠিব, আলোকিত হব হৃদয় আৰু মস্তিষ্ক, তাৰ পিছত ভাঁটাৰ স্থিৰ সমুদ্ৰত প্ৰতিফলিত হব স্বচ্ছ জীৱনদৰ্শন। আৰম্ভণিত যি ধুঁৱলী কুঁৱলী অৱস্থা —শেষলৈ সি হব ইঙ্গিতময় —প্ৰত্যক্ষ জগৎ আৰু মনোজগতৰ এক সাৰ্থক সমন্বয় সাধন। গডো সেই গোপনে আকাঙ্খিত মুক্তিদূতৰ অলৌকিক প্ৰতীক। জীৱনৰ ব্যৰ্থতা আৰু অনৰ্থকতাৰ নৈৰাশ্যত একমাত্ৰ সান্ত্বনা। গডোৰ বাবে প্ৰতীক্ষাৰ যন্ত্ৰণা আমাৰ আমৰণ সাধনা। "তেওঁ যে আহিব, আহিব, আহিব।" দৰ্শকে উত্তেজিত হৈ আৱিষ্কাৰ কৰিব গন্তব্যস্থান আহি পাইছে, যদিও পথ চিহ্ন চকুত পৰা নাই। কিন্তু পৰিস্থিতিৰ বাধ্যতাই আচৰিত কৰি তোলে। এনে প্ৰতিক্ৰিয়াৰ সৃষ্টি হব যেন ৰঙ্গমঞ্চৰ চৰিত্ৰ কেইটা দীৰ্ঘ প্ৰতীক্ষাত জৰ্জৰিত হৈ লাহে লাহে মৃত্যুৰ ফালে আগুৱাই গৈছে।

বেকেটৰ অজ্ঞাতসাৰে তেওঁৰ নাটকত ছাৰ্ত্ৰৰ অস্তিত্ববাদৰ প্ৰভাৱ বিধৃত। ভাৱবাদী দৰ্শনৰ প্ৰত্যয়সমূহ যেনে 'সৌন্দৰ্য্যই সত্য, সত্যই সুন্দৰ' ইয়াত এটা গ্ৰহণযোগ্য তত্ত্ব। যি কোনো সত্য আৰু সুন্দৰ খণ্ড চিত্ৰ পৰম সত্য আৰু সুন্দৰৰেই অভিব্যক্তি। অৰ্থাৎ ভাৱবাদী দৰ্শনত অস্তিত্বৰ আগত মূল উপাদান। কিন্তু অস্তিত্ববাদী দৰ্শনে কয় যে এই প্লেটো - কথিত আদৰ্শমূলক চিৰন্তন উপাদানৰ ধাৰণাসমূহ যথাৰ্থতে বাস্তৱ সত্যৰেই বিমূৰ্ত্তন মাত্ৰ। এতেকে মৌলিক উপাদানো দৰাচলতে স্থূল বাস্তৱ হব। যদি সেয়ে হয় তেনেহলে নৈতিকতত্ত্বও সাধাৰণ সত্যাদৰ্শ মায়াবাদী বিভ্ৰম মাত্ৰ। ব্যক্তি মাত্ৰেই একক, নিঃসঙ্গ। মোহমুক্তিৰ সাধনা তেওঁৰ ব্যক্তিগত দায়িত্ব। এজনৰ কাৰণে যি মঙ্গল আনজনৰ কাৰণে সি অমঙ্গলকৰ হব পাৰে। সত্তাৰ চেতনা (sense of being) মানুহৰ একান্ত নিজস্ব অভিজ্ঞতা। বেকেটৰ নাটক আৰু উপন্যাসত এই তত্ত্বৰেই প্ৰতিধ্বনি। অস্তিত্বৰ অভিজ্ঞতাৰ মূল উপাদন সম্বন্ধে তেওঁ প্ৰশ্নৰ অৱতাৰণা কৰিছে। সেয়ে চেতনাৰ পৰা অসাৰ উপাদান

সমূহ বাদ দি সত্যক জনাৰো চেষ্টা কৰিছে।

অসমীয়া ভাষাত এতিয়ালৈকে উদ্ভট নাটক অভিনয়ৰ ক্ষীণ প্ৰচেষ্টা পৰিলক্ষিত হৈছে। সৰ্বশ্ৰী অৰুণ শৰ্মা আৰু বসন্ত শইকীয়া এবছাৰ্ড নাটকৰ পথিকৃত আৰু শ্ৰী শৰ্মাৰ 'আহাৰ' গুৱাহাটীত আৰু শ্ৰী শইকীয়াৰ 'মানুহ' নতুন দিল্লীত অভিনয় হোৱাৰ ফলত কিছুসংখ্যক চিন্তাশীল ব্যক্তিৰ দৃষ্টি আকৰ্ষণ কৰিবলৈ সক্ষম হৈছিল। ইয়াৰ উপৰিও ড° শৈলেন ভৰালীয়ে সৰ্বপ্ৰথম বেকেটৰ "ওৱেটিং ফৰ গডো" নাটকখন অসমীয়ালৈ অনুবাদ কৰি একাধিকবাৰ অভিনয় কৰায়। ড° ভৰালীৰ অনুবাদ সাৱলীল আৰু প্ৰয়াস প্ৰসংশনীয়।

বেকেটৰ 'এণ্ডগেম' নাটকৰ বাৰ্ধক্য জৰ্জ্জৰ, পদহীন জীৱন-বিৰক্ত 'পিতৃ-মাতৃ' ডাষ্টবিনত পৰি ৰৈয়ো চাইকেল যাত্ৰাৰ কথা ভাবি উদাস হৈ যায়। চাইকেল যাত্ৰী আজি পদহীন। 'ক্ৰেপচ্ লাষ্ট টেপ' নাটকত ভগ্নস্বাস্থ্য, বৃদ্ধ ক্ৰেপে টেপ ৰেকৰ্ডত নিজৰ যৌৱনৰ কণ্ঠস্বৰ শুনি সেই মাত চিনি পোৱা নাই। মানুহৰ নিজস্ব একাত্মৰ (identification) অন্বেষণ (তেওঁৰ ব্যক্তি সত্তাৰ সত্যৰূপ আৱিষ্কাৰ নহয়, বেকেটৰ মতে যি চিৰকাল মৰীচিকা হৈ ৰব) বিমুগ্ধ দৰ্শকৰ আগত এই একাত্মাকৰণৰ সমস্যা উত্থাপন —এয়ে হ'ল বেকেটৰ কবিতা, গল্প, নাটক, ৰম্য ৰচনাৰ প্ৰাণবিন্দু।

'হেপী ডেজ' নাটকৰ বিষণ্ণ- সুৰটো চেনাইৰ কৰুণ মধুৰ সুৰৰ লগত তুলনীয়। *এজন* সমালোচকে কৈছে ঃ "a poem of despair and forbearance. It is to be seen and suffered." দুটা চৰিত্ৰ পঞ্চাশ বছৰ বয়স্কা স্ত্ৰী আৰু ষাঠি বছৰৰ বৃদ্ধ স্বামী। শুকান ঘাঁহৰ দমত ককাললৈকে ডুবি থকা স্ত্ৰী উইনিক দেখা যাব, তেওঁৰ স্বামী উইলি এটা গাতৰ ভিতৰত অদৃশ্যভাবে বাস কৰে। বিশেষ মুহূৰ্ত্তত ইউলিক মূৰ তুলি পুৰণি খবৰ কাগজ পঢ়া দেখা যাব আৰু কেতিয়াবা কেতিয়াবা 'wanted a bright boy' বুলি কোৱা শুনা যাব। শেষ দৃশ্যত তেওঁ সান্ধ্য পোছাকত চুচৰি স্ত্ৰীৰ ওচৰলৈ আহিব —আগৰ দিনৰ নিচিনাকৈ। উভয়ে উভয়ৰ ফালে দীৰ্ঘ, অসহ্য নীৰৱতাৰে চাই থাকিব —স্ত্ৰীৰ চকুত ঘৃণা আৰু কৰুণা, স্বামীৰ দৃষ্টিত নিৰ্বীৰ্য অনুশোচনা, হতভম্বতা। ই যেন এক ক্লান্ত, অসহায় নিঃসঙ্গ মানৱতাৰ ছবি।

হয়তো ভাব হব বেকেটৰ এই উদ্যম অস্তিত্বহীন বস্তুবাদৰ আৰু নৈৰাশ্যময় শূন্যতাবাদৰ প্ৰভাৱত পৰিপুষ্ট। তথাপি কব লাগিব ই পৰম সত্যক জনাৰ এক সাহসিক অস্তিত্ববাদী ৰূপক-প্ৰতীক। ভাৰতীয় আৰু কিছু পৰিমাণে খ্ৰীষ্টান অতীন্দ্ৰিয় ৰহস্যবাদ আৰু বৌদ্ধ দৰ্শনৰ শূন্যতাবাদৰ লগত এই অন্বেষণৰ কিছু সাদৃশ্য আছে।

অনন্তকাল সম্বন্ধে চেতনা বেকেটৰ নাটকত নাটকীয় ৰূপত ধৰা দিছে, সময়ৰ অনুপস্থিতি আমাৰ সময়—তৃষিত কৰিছে। অতীত আৰু ভবিষ্যৎ বৰ্ত্তমানৰ খণ্ড জীৱনত মিলি গৈছে। মনত পৰে এলিয়টৰ 'চন পৰা মাটি' (দ্য ৱেষ্ট লেণ্ড)ত দান্তেৰ নৰকত

লণ্ডনৰ সেতু। পিৰানদেল্লোৰ 'হেন্‌ৰি ফোৰ্থ' নাটকৰ নায়কৰ 'stopped wath' তত্ব। মনত পৰে ভ্লাদিমিৰ প্ৰশ্ন, —"যোৱাকালি আমাৰ দেখা হৈছিল (নীৰৱতা)। মনত পৰিছে?" পোজ্জোৰ উত্তৰ, "যোৱা কালি কাৰোবাৰ সৈতে দেখা হৈছিল বুলি মনত পৰা নাই। কিন্তু অহা কালিলৈও হয়তো মনত নেথাকিব আজি কাৰোবাৰ লগত দেখা হৈছিল বুলি। গতিকে মোৰ ওপৰত ভাৰসা নকৰিবা।" এয়ে সেই সীমাৰ মাজত অসীমৰ খেলা। ক্ৰিষ্টোফাৰ ফ্ৰাইৰ "এ শ্লিপ ফৰ প্ৰিজনাৰ্চ'ত আৰু জাঁ আনোইলৰ "এৰিগঁ"তো সেয়ে। ইংৰাজী কাগজ পত্ৰ আৰু আলোচনী আদিয়েও এইবোৰ অ-নাটকীয় জটিলতা থকা সত্বেও এই নাটকখন গ্ৰহণ কৰিছে। সমালোচকসকলে কৈছে ঃ 'The saddest play and yet the funniest'। বহুতে তেওঁৰ নাট্য পৰিবেশক 'মিউজিক হল'ৰ লগত তুলনা কৰিছে, বাজনাৰ ছন্দে ছন্দে য'ত টুকুৰা টুকুৰি বাক্যালাপৰ মোহ বাঢ়ি যায়, হাস্য কৌতুকে য'ত জীৱনৰ ব্যৰ্থতাক পাহৰাই ৰাখে। চাৰ্লি চেপলিনৰ 'লাইম লাইট'ৰ কথাও মনলৈ আহে। মোৎচাৰ্ট আৰু ভেগ্‌নাৰৰ বাজনা বা বিঠোফেনৰ চিম্ফনীৰ লগতো তুলনা কৰা হৈছে। বেকেটৰ নাটক আজি এক বহু-বিতৰ্কিত নৱনাট্য মূলবোধৰ পৰীক্ষা।

এই পৰীক্ষা নিৰীক্ষাৰ সংগ্ৰামত অন্ততঃ আৰু এজনৰ নাম বিশেষভাৱে উল্লেখযোগ্য। ইউজিন আয়নেস্কো। পিৰানদে'ল্লা আৰু জাঁ এনোইলৰ উত্তৰাধিকাৰী আয়নেস্কোই অকল "মুখ আৰু মুখা" বা 'স্টীণ্ডবাৰ্গ' প্ৰেৰিত অলীক স্বপ্ন প্ৰহসনতে সন্তুষ্ট নাথাকিলে। ব্ৰেখটৰ নিচিনাকৈ তেৰোঁ ইলুচন (illusion) ভাঙি দিলে। দৰ্শকে যাতে অসম্ভৱৰ ৰাজ্যত বিচৰণ কৰি আনন্দ পায়, অথচ ভাবাবেগত যাতে বিহ্বল নহয়, সেই ফালেও লক্ষ্য ৰাখিলে। Contradiction আৰু Absurdity ৰ মাজত abstract reality বিচাৰিলে আয়নেস্কোই।

এবছাৰ্ড ভাবাদৰ্শৰ বিশিষ্ট পৰিচয় আয়নেস্কোৰ নাটকসমূহ। আয়নেস্কো নিঃসন্দেহে মুখ্যতঃ ব্যক্তিৰ নাট্যকাৰ, সমাজৰ নহয়। তেওঁৰ নাট্যবস্তু প্ৰধানতঃ চিৰন্তন একক, মানুহৰ অৰ্ন্তলোকক লৈ, সমকালীন মানুহক লৈ নহয়। তেওঁ কৈছে ঃ 'It is in my dream, my anguish, my dark desires, inner contadiction that I reserve the right to find the stuff of my plays. It is a part of the heritage of my ancestors, a very ancient deposit to which all mankind may lay claim." আয়নেস্কোৰ বাবে থিয়েটাৰ হৈছে অৰ্ন্তলোকৰ প্ৰদৰ্শন। মঞ্চত তেজ মঙহৰ চৰিত্ৰৰ উপস্থিতিয়ে কাল্পনিক ইলুচন নষ্ট কৰে বুলি তেওঁ বিশ্বাস কৰে।

এটা বিশেষ স্তৰত আয়নেস্কোৰ নাটকে আমাক সমাজ সচেতন কৰি তোলে, সম্পৰ্কে ভবায়, জীৱনমুখী কৰি তোলে। আয়নেস্কোৰ দুই এখন নাটক বিশ্লেষণ কৰিলেই ইয়াৰ প্ৰমাণ পোৱা যায়। প্ৰথমেই "দ্য লেচন" নাটকখন লোৱা যাওঁক। কেৰিকেচাৰ আৰু ফেন্‌টাচিৰ সংমিশ্ৰণ ঘটিছে এই নাটকৰ ৰচনাশৈলীত। এই ৰচনা শৈলীৰ সাহায্যত যি কাহিনীটো দাঙি ধৰা হৈছে সেইটো হৈছে শিক্ষা সম্পৰ্কীয়। এই নাটকত এজনী

প্ৰণোচ্ছলা ছাত্ৰী পাঠ গ্ৰহণ কৰিবলৈ আহিছে এজন প্ৰৌঢ় অধ্যাপকৰ ওচৰলৈ। ভূগোল, গণিত, ভাষাতত্ত্ব ইত্যাদি পাঠাভ্যাসৰ মাধ্যমেৰে ছাত্ৰী গৰাকী ক্ৰমে বোধ ৰহিত হৈ গৈছে আৰু শেষত প্ৰৌঢ় অধ্যাপকে ছাত্ৰীগৰাকীক ধৰ্ষণ কৰে। যি কোনো প্ৰথাগত শিক্ষা ব্যৱস্থা যে শেষ পৰ্যন্ত লক্ষ্য ভ্ৰষ্ট হৈ যান্ত্ৰিক অৰ্থহীনতাত পতিত হ'বলৈ বাধ্য হয় সেই কথা কোনো পধ্যেই অস্বীকাৰ কৰিব নোৱাৰি।

তেওঁৰ "আমেদি" নামৰ নাটকখনৰ নায়ক এজন নাট্যকাৰ —যি গোটেই জীৱনত দুটা বাক্যতকৈ বেছি লিখিব পৰা নাই। কিয়নো লিখাৰ উপযুক্ত পৰিৱেশ তেওঁ পোৱা নাই। নায়িকা টেলিফোণ অপাৰেটৰ। তেওঁ অজস্ৰ লোকক টেলিফোণৰ মাধ্যমেৰে কথা পতাৰ সুবিধা কৰি দিয়ে, অথচ কাষৰ লোকজনৰ লগত বুজা পৰাৰ সূত্ৰটো অবিষ্কাৰ কৰি লব পৰা নাই। পোন্ধৰ বছৰ ধৰি তেওঁলোকৰ ওচৰৰ কোঠাত এটা মৃত দেহ আছে। অকল থকাটোৱেই নহয়, মৃত দেহটো বাঢ়িছে, বাঢ়ি বাঢ়ি গোটেই ফ্লেটটো অধিকাৰ কৰি পেলাইছে। অৱশেষত স্বামী স্ত্ৰীয়ে এই বিৰাট মৃত দেহটো কঢ়িয়াই নদীৰ দাঁতিলৈ লৈ যোৱাৰ সময়ত লাহে লাহে মৃত দেহটোৱে পালৰ আকাৰ ধাৰণ কৰি আমেদিক ওপৰৰ আকাশলৈ টানি লৈ যায়। উদ্ভট অদ্ভুত এই নাটকত মৃতদেহ প্ৰতীক হৈ উঠিছে —অতীত ভ্ৰান্তি বা অন্যায়ৰ, অথবা স্নেহ প্ৰেমৰ মৃত্যু বা ভাল পোৱাৰ বিনাশৰ। অধিকাংশ দাম্পত্য জীৱনেই যে মৃত প্ৰেম, যান্ত্ৰিক সহ-অৱস্থান মাত্ৰ সেই বেদনাদায়ক সত্যটোকে এই নাটকত ৰূপায়িত কৰিছে। এই নাটকৰ মৃতদেহটো মৃত প্ৰেম। আয়নেস্কোৰ এবছাৰ্ড নাট্য ৰীতিৰ অন্যতম শ্ৰেষ্ঠ নিদৰ্শন 'ৰাইনোচিৰাচ' বা গঁড়। ইউৰোপৰ এখন সৰু চহৰত এটা অদ্ভুত বিচিত্ৰ ঘটনা ঘটিছে। ঘাই ৰাস্তাত দুই এটা গঁড় দৌৰাদৌৰি কৰিছে, তাৰ পিছত আৰু গঁড় দেখা গ'ল। আচৰিত কথা —গোটেই চহৰখনৰ অধিবাসীয়েই ক্ৰমাৎ গঁড়ত পৰিণত হ'ল। শেষ পৰ্য্যন্ত গঁড়লৈ ৰূপান্তৰিত নোহোৱাকৈ থাকিল এখন ফাৰ্মৰ সামান্য কৰ্মচাৰী বেৰেঞ্জাৰ আৰু তেওঁৰ প্ৰণয়িনী ডেইজী। ডেইজীয়েও শেষলৈকে গঁড়ৰ অপ্ৰতিৰোধ্য আকৰ্ষন উপেক্ষা কৰিব নোৱাৰিলে তেঁৱো গুছি গ'ল। একমাত্ৰ শেষ মানুহ বেৰেঞ্জাৰ প্ৰতিৰোধৰ বাসনা লৈ ৰৈ থাকিল। এই নাটকত দুঃস্বপ্নৰ উদ্ভট ৰীতিত বৰ্ত্তমান সভ্যতাৰ সৰ্ব বিধ্বংসী জঙ্গী পাশৱিক স্বৰূপ চিত্ৰিত হৈছে। অধিকাংশ সমালোচকে নাটকৰ সমাপ্তিত আশাবাদৰ সুৰ শুনিছে, আত্মসচেতন মানুহৰ প্ৰতিৰোধৰ বাসনা দেখিছে, কিন্তু এছলিনৰ দৰে সমালোচকে নাটকৰ পৰিণতিত সেই বলিষ্ঠ আশাবাদ দেখা নাই। বেৰেঞ্জাৰৰ মানসিকতা গঁড়ৰ স্বভাবৰ লগত স্বৰূপাৰ্থত স্বতন্ত্ৰ, আৰু গড়লৈ পৰিণত হোৱাৰ অক্ষমতাই তেওঁক যেন মানৱতাবাদী কৰি তুলিছে। যদিও আয়নেস্কোই তেওঁ 'গঁড়' নাটকত কিছুপৰিমাণে সামাজিক সচেতনতা প্ৰকাশ কৰিছে, তথাপি তেওঁৰ নাটকসমূহ ব্যক্তিকেন্দ্ৰিক, সমাজমুখী নহয়। বিশেষ প্ৰতীকৰ সহায়েৰে তেওঁৰ নাটকত সুগভীৰ অৰ্থ-আৰোপিত কৰা দেখা যায়। 'দ্য ৰাইনোচিৰাচ' নাটকখন প্ৰায় চিৰাচৰিত ৰূপক পৰম্পৰাৰে ৰচনা কৰা হৈছে ১৯৫১ চনত। নাটকত আমি প্ৰধান চৰিত্ৰটোক এক উদ্ভট

আশঙ্কাত ভীত কৰি সন্ত্ৰস্থ হৈ উঠা দেখিবলৈ পাইছো। অন্য নাগৰিকে পাশৱিক গুণাগুণ অৰ্জন কৰি গঁড়ত পৰিণত হ'ল। নায়ক বেৰেঞ্জাৰেই অফল মানুহ হৈ বৈ গ'ল। ই যেন দুঃস্বপ্নৰ অতি-বাস্তব প্ৰহসন। স্থূলধৰ্মী প্ৰবৃত্তিৰ নগ্নতা।

১৯৩৮ চনত ৰুমানিয়াত নাট্যকাৰে দেখা পালে যে তেওঁৰ ঘনিষ্ঠ বন্ধু বান্ধৱ সকল নাৎছী আৰু ফেছী মতবাদৰ ফালে আকৃষ্ট হৈছে। তেওঁ এই সন্দৰ্ভত লিখিলে ঃ 'When people no longer share your opinions, when you can no longer make yourself understood by them, one has the impression of being confronted with monsters — rhinosirous'.

"দ্য কিলাৰ" নাটকৰ সেই 'সৰু মানুহটো'ৰ প্ৰতিজ্ঞা —তেওঁ সমাজক ঘৃণা আৰু ঈৰ্ষাৰ পৰা বচাব। কিন্তু তেওঁৰ পুথিগত শিক্ষা এই কামত সম্পূৰ্ণ ব্যৰ্থ আৰু নিৰৰ্থক। বেৰেঞ্জাৰে হতাশ আৰু অসহায় বোধ কৰিব আৰু শেষ দৃশ্যত সমাজ সংস্কাৰ বিষয়ে তেওঁৰ উদাসীনতা স্বাভাৱিক ৰূপান্তৰ বুলি ধাৰণা হব।

বেৰেঞ্জাৰ নাট্যকাৰৰ বৰ্ণানুসাৰে "sincere and grotesque at the same time, both pathetic and absurd." এই নাটকত যুক্তিতৰ্ক পুষ্ট পুথিগত মন আৰু সহজাত প্ৰবৃত্তিৰ মাজত দ্বন্দ্ব, শাৰীৰিক পৰিবৰ্ত্তন আৰু মানসিক অৱস্থাৰ সংঘৰ্ষ, ব্যক্তিগত আৰু ৰাজনৈতিক সংকল্পজনিত সংঘাত।

কিন্তু আয়নেস্কোৰ ছাৰ্ত্ৰেৰ প্ৰতিভাৰ প্ৰতি ঔদাস্য আৰু ব্ৰেখটৰ প্ৰতি বিৰূপতাৰ ফলত এওঁলোকৰ সমালোচনা সত্বেও ফ্ৰান্স আৰু জাৰ্মানীত 'ৰাইনোচিৰাচ" নাটকখন জনপ্ৰিয় হৈ পৰিছিল। নাটকখন সম্বন্ধে মন্তব্য উল্লেখযোগ্য ঃ 'Rhinoceros is a play for the complacent, because it does not really make clear why a man should not become a 'rhinoceros'! লণ্ডনত বেৰেঞ্জাৰৰ ভূমিকাত চাৰ লৰেন্স অলিভিয়াৰৰ অপূৰ্ব অভিনয় আৰু অৰচন ওৱেলচৰ দক্ষ পৰিচালনাৰ ফলত 'ৰাইনোচিৰাচে' সমালোচক আৰু দৰ্শক উভয় শ্ৰেণীৰেই প্ৰশংসা লাভ কৰিবলৈ সক্ষম হৈছিল। এইটো মনত ৰখা উচিত হব যে সেই সময়ত উনৈশ বছৰীয়া তৰুণী চেলাগ ডেলানিৰ লেখা 'এ টেষ্টফৰ হানি' আৰু বৃন্দান বেনৰ 'দ্য হোষ্টেজে' লণ্ডনৰ দৰ্শক মণ্ডলীৰ মন মুগ্ধ কৰি ৰাখিছিল। অন্য নাটকৰ তুলনাত আয়নেস্কোৰ এই নাটকখনৰ জনপ্ৰিয়তাৰ মূলতে বোধহয় ইয়াৰ আশাবাদ। তেওঁৰ অন্য নাটকৰ নায়কসকল monster বা mysterious evil দ্বাৰা পৰাজিত। কিন্তু এই নাটকত অসহায় হতাশাৰ বিৰুদ্ধে বিবেকৰ বিদ্ৰোহ আছে, আছে আত্মসমৰ্পণৰ বিৰুদ্ধে বেদনাৰ্ত প্ৰতিবাদ। নাৎসীবাদ আৰু ফেছীবাদৰ কবলত বন্ধুসকলক পৰা দেখি আয়নেস্কোৰ নিজৰ নিচিনাকৈ সেই সাধাৰণ নায়কজন বিচলিত, কিংকৰ্ত্তব্যবিমূঢ় আৰু দিশহাৰা। তেওঁ যদিও জানে যে নিজৰ ধ্বংস অপ্ৰতিৰোধ্য —আত্মসচেতন, স্বাধীন মনা ব্যক্তি মাত্ৰৰেই ভাগ্য এনে —তথাপি তেওঁ প্ৰতিবাদ জনাবই।

অৱশ্যে দাৰ্শনিক দৃষ্টিকোণৰ পৰা চালে গোটেই পৰিস্থিতিটো উদ্ভট যেন লাগিব। বেৰেঞ্জাৰৰ নিচিনা আজি বহুতো মানুহে এই অসহায়, নিঃসঙ্গ পৰিস্থিতিৰ সন্মুখীন হব লগীয়া হয়, তথাপি মানুহবিলাক গঁড়ত পৰিণত হৈ গলে —confornist - তাৰ গ্ৰাহ্যতা কোনো যুক্তি তৰ্কৰ দ্বাৰা প্ৰতিষ্ঠা কৰা নাযাব। যদিও আয়নেস্কোই কৈছে যৌক্তিক মন নিৰৰ্থক, সত্যৰ লগত সম্পৰ্কহীন ('truth is chaos') বুদ্ধিজীৱীসকল নিৰ্বোধ, অধিকাংশ চৰম পন্থী ৰাজনীতিক সকল যন্ত্ৰৰ দৰে হৃদয়হীন, যিকোনো মুহূৰ্ত্তত হেঁচা পৰিলে বাওঁৰ পৰা সোঁফালে হালি পৰিব পাৰে, কুসংস্কৰাচ্ছন্ন মধ্যবিত্ত শ্ৰেণীৰ লোক সকলো জড়বুদ্ধিসম্পন্ন, ডাঙৰ ব্যৱসায়ী মাত্ৰেই অসৎ, বহু বন্দিতা মনমোহিনী যুৱতী আচলতে অন্তঃসাৰশূন্য অসাৰ পদাৰ্থ বিশেষ। শেষ পৰ্য্যন্ত এওঁলোক বিপদজনক, অনিষ্টকাৰী জীৱৰ বাহিৰে যে আন একো নহয় তাৰ প্ৰমাণ পোৱা যায়।

তেনেহ'লে মানৱ আত্মাৰ শোচনীয় পৰাজয় দেখি জগৎ আৰু জীৱনৰ নিৰৰ্থকতা সম্বন্ধে আমাক সচেতন কৰাই কি আয়নেস্কোৰ নাট্যাদৰ্শ? কাফ্কাৰ উপন্যাসৰ দৰে (তেওঁ স্বীকাৰ কৰিছে কাফ্কাৰ দ্বাৰা তেওঁ প্ৰভাবান্বিত বুলি) অৱচেতন মনক বিকৃত আৰু ভয়ঙ্কৰ দুঃস্বপ্নৰ নৰক তেওঁ সৃষ্টি কৰিবলৈ বিচাৰে অকল মানসিক বিপ্লৱৰ মহৎ উদ্দেশ্য সাধনৰ উদ্দেশ্যে?

ৰহস্য আৰু গভীৰ হয় যেতিয়া দেখিবলৈ পাও যে আয়নেস্কোৰ নাটকত মায়া-স্বপ্ন আৰু বাস্তৱ সৃষ্টিৰ সূক্ষ্ম সীমাৰেখা যেন দ্ৰুত গতিত বিলীন হৈ যায় আৰু জীৱনৰ মৌলিক চেতনা যদি হাঁহি আৰু কান্দোন দুয়োৰেই উৎস হয়, তেনেহলে কোৱাত দ্বিধা নাই যে ট্ৰেজেদী আৰু কমেদীৰ ভিন্নতাও লোপ পায়। তেতিয়া আহে সেই শাশ্বত সংঘাতৰ প্ৰশ্ন। এই সংঘাতৰ প্ৰকৃতি 'দ্য কিলাৰ' নাটকৰ প্ৰথম দৃশ্যতেই উদঘাটিত। যেনেকৈ 'ৰাইনোচিৰাচ'ত। বেৰেঞ্জাৰ সেই 'rediant city within a city' ত প্ৰৱেশ কৰিছে। সেই মৃত্যু তোৰণ উত্তীৰ্ণ অমৃতময় জ্যোৰ্তিলোকত নশ্বৰ নগৰীৰ তিমিৰ দিগন্তৰ পাৰত যি দীপ্তিমান। তেওঁক যে সোণৰ হৰিণ লাগে, কিমান বাৰ সেই স্বপ্নত এই মায়াকুহক, মায়া বন বিহাৰিণীক দেখিছে, সেই সুদূৰ স্বৰ্গজয়ী আনন্দ এই rediant city ত যেন বিধৃত হয়। স্মৃতি সুন্দৰ সেই চিত্ত চমৎকাৰী অন্তৰ অনুভূতিৰ দিব্যপ্ৰভা বহিৰ্জগতৰ বস্তুলোকত ব্যাপ্ত হওক। বিশ্ব প্ৰকৃতিৰ যি বিস্ময়ৰূপ তেওঁ গোপনে লালন কৰি আহিছে তাৰ মোহিনী মায়া ছিটিক পৰক মৃণ্ময়ী নগৰীৰ প্ৰতি টুকুৰা ইটা আৰু প্ৰতি টুকুৰা কাঠত। কিন্তু অন্তৰ বাহিৰৰ ভিন্নপন্থী পৰস্পৰ বিৰোধী কল্পলোক আৰু বস্তুলোকৰ সংঘৰ্ষৰ বেদনাই তেওঁক নিৰাশাৰ নৈৰাজ্যলৈ লৈ যায়। জীৱন সম্বন্ধে তেওঁৰ উপলব্ধি সেই মৌল সংঘাতৰেই নিৰ্দ্দেশক ঃ "When there is not total agreement between myself inside and myself outside, then it is a catastrophe, a Universal contradiction, a schism?"

এই Contradiction যেন পুনৰ মিলি যায়। 'Radiant city' ৰ দেৱাল স্পৰ্শ কৰিয়েই

তেওঁ কৈ উঠিব, 'It's concrete, solid, tangible .... no, it's not just a dream, this time'. কিন্তু বেৰেঞ্জাৰ 'radiant city' ত আৰু বাস নকৰিব। পিছত আমি জানো এজন হত্যাকাৰীয়ে সকলোকে হত্যা কৰি এই নগৰৰ ৰাস্তা ঘাটত অবাধে বিচৰণ কৰি ফুৰিছে। শেষ দৃশ্যত বেৰেঞ্জাৰকো তেওঁ হত্যা কৰিব। মৰণ নদীতো চিৰকাল শাশ্বত নগৰীৰ দাঁতিয়েদি প্ৰবাহিত হয়।

কিন্তু আয়নেস্কোৰ নাটকৰ পটভূমি ৰহস্য আৰু স্বচ্ছতা, মায়া আৰু বাস্তৱৰ উভয় স্বৰ্গৰ হেতালীৰ প্ৰতীক। কোনো সমাধান নাই, নাই কোনো ৰহস্য বিলোপৰ প্ৰয়াস। 'Venitas Vanitatrem, Omnia Vanitus" মাত্ৰ। বেৰেঞ্জাৰে দেখিলে দেৱালবোৰ 'concrete, solid, tangible' । কিন্তু মঞ্চত কোনো দেৱালেই নাই। শূন্যতাই তাৰ অস্তিত্ব। ৰূপসাগৰত ডুবাই সাৰ, অৰূপ ৰত্ন ক'ত?

এইখিনিতে প্ৰশ্ন জাগে দেৱালৰ কাঠিন্য কি অকল শাব্দিক অৰ্থত সত্য? প্ৰসঙ্গ ক্ৰমে মনত পৰে এলিয়টৰ East Coker ত কবিয়ে দ্বৈত চেতনাৰ ৰূপকল্প চিত্ৰণৰ অতীন্দ্ৰিয় চেতনাক স্পৰ্শ কৰি গৈ বাগৰ্থৰ প্ৰতীকী ব্যঞ্জনাত অস্বস্তিবোধ কৰাৰ কথা। "দ্য ফেমিলি ৰি-ইউনিয়ন" ৰ ইউমেনডাইৰা আৰু "দ্য ককটেল পাৰ্টি"ৰ গাৰ্ডিয়া- নৰাই এলিয়টৰ ওচৰত একে সমস্যাই উপস্থাপিত কৰিছে। অৰ্থাৎ আমি অস্তিত্ববাদী প্ৰত্যয় গ্ৰহণৰ 'উদ্ভট' প্ৰস্তাৱৰ সন্মুখীন হৈছো। প্ৰত্যয় স্বীকাৰ কৰাৰ আৱশ্যকতা আছে, কিন্তু তাৰ বাবে পৰিস্থিতিৰ নিৰৰ্থকতাৰ প্ৰয়োজন। নাট্যকাৰে সেই কাৰণে তেওঁৰ গুৰুত্বপূৰ্ণ চৰিত্ৰক কাল আৰু কালাতীতৰ দিগন্ত সীমা অতিক্ৰম কৰি "no man's land" ত অৱতৰণ কৰাইছে। তেতিয়া আমাৰ চকুত নায়ক হয় নিৰ্ব্বোধ, নহয় স্থিতপ্ৰজ্ঞ অতিমানৱ যেন লাগে। বস্তুতঃ বেকেট আৰু আয়নেস্কোৰ মাজত ভিন্ন দৃষ্টি সূক্ষ্ম, প্ৰচ্ছন্ন। বেকেট আবিষ্কাৰ প্ৰয়াসী, ঈশ্বৰহীন জগতৰ অৰ্থহীনতাৰ অৰ্থ — আৰু আয়নেস্কোৰ সাধনা মানুহৰ কাৰ্য্যকলাপৰ ব্যৰ্থতাৰ সাৰ্থকতা সন্ধান। জীৱনৰ বহুমুখী বিশৃঙ্খলাত সুন্দৰতম সৃষ্টিৰ অকাৰণ বিনষ্টিৰ উৎস কি অদৃশ্য শূন্যতা? এই প্ৰশ্ন উভয়েই মনত ৰাখিব লাগিব যে 'এবছাৰ্ড' নাটকৰ মৰ্মবাণী মানৱদ্বেষী নৈৰশ্যবাদ (antihuman pessimism) বা বেপেৰুৱা বিপ্লৱবাদ (irresponsible nihilism) নহয়। মনত পৰিছে "মাৰ্ডাৰ ইন দ্য কেথড্ৰেল'ৰ কেইটামান কথা ঃ

"weaving a fiction which unravels as you weave
pacing forever in the hole of make-belive which never is belief."

কিন্তু আয়নেস্কো, ছাৰ্ত্ৰে আৰু বেকেটৰ লগত এলিয়টৰ 'দৃষ্টিভঙ্গী'ৰ পাৰ্থক্য হ'ল প্ৰথম তিনিজনে এই 'মনে গঢ়া নৰক'ক (Hell of make believe) স্বীকাৰ নকৰে, আৰু এলিয়ট ছাৰ্ত্ৰেৰ 'বুদ্ধি গ্ৰাহ্য স্বৰ্গ' (Intellegible heaven) ক বিশ্বাস কৰে। এই 'বুদ্ধি গ্ৰাহ্য স্বৰ্গ'ক বিশ্বাস নকৰাৰ সমস্যাই অস্তিত্ববাদী সকলৰ এই দলটোৰ ওচৰত জীৱনৰ প্ৰধান

সংকট। ৰাইনোচিৰাচ'ত বেৰেঞ্জাৰৰ প্ৰত্যয় এক অৰ্থত যে সত্তাৰ সত্যাপন তাত সন্দেহ নাই। কিন্তু এওঁলোক সকলো এনে এক গুহাৰ দাঁতিত আহি থিয় হৈছেহি য'ৰ পৰা তেওঁলোকে মাথোন কৈছে 'there I stand. I can do no other'! অৰ্থাৎ ছাৰ্ত্ৰেৰ ভাষাত ঃ 'অস্তিত্ববাদী অত্যান্ত অপ্ৰস্তুত হৈ পৰে যেতিয়া দেখে ঈশ্বৰ বুলি একো নাই।' কিন্তু আমি জানো যে দুখ 'আছে মৃত্যু, বিৰহদহন লাগে।'' কিন্তু 'তথাপিও শান্তি, তথাপিও আনন্দ, তথাপিও অনন্ত বিৰাজমান।' সেয়ে অৰ্থহীন জগতত মানুহৰ বিৰাট নিঃসঙ্গতা আৰু অনাঙ্খিত ৰহস্যৰ বেদনা সত্বেও জীৱনক গ্ৰহণ কৰিব লাগিব মৰ্যাদা আৰু মহত্ত্ব সহকাৰে। ভালপোৱা, জ্ঞান আৰু উদাৰতাৰ জৰিয়তে জয় কৰিব লাগিব সকলো অৰ্থহীনতা সকলো প্ৰহসনকে। সেইহে নাট্য আন্দোলনৰ এই বিচিত্ৰ শৈলী জীৱনদৰ্শনৰ এক নৱ দৰ্পন, এক নৱ 'ইছথেটিকছ্'। (কেমুৰ 'মিথ অব ছিছিফাচ'ৰ আশাবাদী উপসংহাৰ দ্ৰষ্টব্য।)

ভ্লাদিমিৰ আৰু এস্ত্ৰাগঁৰ প্ৰতীক্ষা আৰু বেৰেঞ্জাৰ বস্তু আৰু ছাঁয়াৰে গঢ়া জ্যোৰ্তিলোকৰ অন্বেষাক আৰ্নল্ডৰ ভাষাত 'wandering between two world's, one dead, the other powerless to be born' বুলি কোৱা অসঙ্গত নহয়। কিন্তু এই প্ৰতীক্ষা আৰু অন্বেষা ঠিক কিহৰ বাবে? ঈশ্বৰ, মহামানৱ, মহৎ আদৰ্শ বা সকলো পোৱাৰ দেশৰ বাবে? হয়তো এইবোৰ একোৱেই নহয়। কেৱল জীৱন যন্ত্ৰণাৰ পৰা মুক্তি (মোক্ষ প্ৰাপ্তি নহয়) - মৃত্যুৰ বাবেই। হয়তো সিও নহয় কেৱল মাত্ৰ প্ৰতীক্ষা, কেৱল অন্বেষা।

উদ্ভট নাট্যধাৰাৰ কেইজনমান বিশিষ্ট নাট্যকাৰ —দেশী আৰু বিদেশী

দ্বিতীয় বিশ্বযুদ্ধৰ পিছতে সমগ্ৰ বিশ্বতে সভ্যতা, সংস্কৃতি তথা সাহিত্যৰ ক্ষেত্ৰত পৰিবৰ্ত্তনৰ বিশাল ঢল নামে আৰু এই ঢলে প্ৰতিষ্ঠিত মূল্যবোধক প্ৰচণ্ডভাৱে জোকাৰি পেলায়। মানব জীৱনৰ প্ৰতিটো স্তৰতেই এই বিৱৰ্তনৰ বতাহে স্পৰ্শ কৰে। চিন্তাৰ জগততো দ্বিতীয় বিশ্বযুদ্ধই প্ৰচণ্ড ক্ৰিয়া কৰে আৰু নতুন সত্য উদ্ভাৱনৰ আশাত জীৱনৰ প্ৰতিটো মূল্যবোধৰ ওপৰত নতুন নতুন ৰূপত পৰীক্ষ-নিৰীক্ষা চলোৱা হয়। দ্বিতীয় বিশ্বযুদ্ধই পুৰণিৰ অস্তিত্ব, একেবাৰে বিনাশ কৰি এক নতুন প্ৰজ্ঞাৰ জন্ম দিবলৈ বিচাৰে। লেখক, দাৰ্শনিক, বুদ্ধিজীৱীসকলে উপলব্ধি কৰিলে পুৰণি আদৰ্শৰ খালী ঠাই পূৰণ কৰিবলৈ নতুন আদৰ্শৰ প্ৰয়োজনীয়তাৰ কথা। তেওঁলোকে এনে এটা পথৰ অনুসন্ধান কৰিবলৈ ধৰিলে —য'ত তেওঁলোকে মৰ্যাদাৰে এখন পৃথিৱীৰ মুখামুখি হ'ব পাৰি। এবছাৰ্ড থিয়েটাৰ হৈছে এই অনুসন্ধানৰ প্ৰকাশভঙ্গীৰ ভিতৰত অন্যতম প্ৰচেষ্টা। ফৰাচী দেশত অস্তিত্ববাদে উগ্ৰৰূপ ধাৰণ কৰি এটা সময়ত সম্পূৰ্ণৰূপে এবছাৰ্ড স্তৰলৈ পৰ্যবসিত হৈ এবছাৰ্ড নাটকৰ ৰূপ পৰিগ্ৰহ কৰিছে। ফৰাচী নাট্যকাৰ ছেমুৱেল বেকেট আৰু ইউজিন আয়নেস্কোক এবছাৰ্ড নাট্য আন্দোলনৰ পথিকৃত বুলি কব লাগিব। এবছাৰ্ড নাটকক ব্যাধিযুক্ত মানসিকতাৰ ফলশ্ৰুতি বুলি ধাৰণা কৰিলেও কিন্তু এইটো অস্বীকাৰ কৰিব নোৱাৰি যে এই পাগলামিৰ অন্তৰালত জীৱনৰ এক অকাট্য যুক্তি আৰু জীৱন সম্পৰ্কে এক অভিনৱ প্ৰত্যয়, বিশ্বাস অথবা অৰ্থ নিশ্চিতভাৱে নিহিত আছে। এলবেয়াৰ কেমুয়ে প্ৰথমে ১৯৪২ চনত তেওঁ "দা মিথ অব ছিছিফাছ" লেখাত এবছাৰ্ডিটিৰ লক্ষণ নিৰূপণ কৰিছে আৰু ইয়াত এক দাৰ্শনিক মূল্য প্ৰদান কৰিছে। সমালোচক মাৰ্টিন এছলিনে তেওঁৰ "দ্য থিয়েটাৰ অব দ্য এবছাৰ্ড" নামৰ গ্ৰন্থত এইবিধ নাটকক এবছাৰ্ড বুলি বৰ্ণিত কৰিছে। এবছাৰ্ড ভাবাদৰ্শৰ স্থিতি আৰু বিকাশ সম্বন্ধে এক সম্যক জ্ঞান পোৱা যাব চেমুৱেল বেকেট, ইউজিন আয়নেস্কো, আৰ্থাৰ আদামভ, ঝাঁ জেনে, ফাৰ্ণান্দো আৰাবল, হেৰল্ড পিন্টাৰ, এডৱাৰ্ড এলবী, গুন্টাৰ, গ্ৰাছ, চিম্পচন আদি নাট্যকাৰ সকলৰ প্ৰতিনিধিত্বমূলক

নাট্য ৰচনাসমূহ আলোচনা কৰিলে।

জেনেৰ (Genet) "দ্য মেইডছ্" নামৰ নাটকখন প্ৰথমে ১৯৪৭ চনত পেৰিছ্ চহৰত মঞ্চস্থ হয়, আয়নেস্কোৰ "বল্ড প্ৰিমাদোন্না" আৰু আদামভৰ আগৰ নাটকসমূহ প্ৰথমে ১৯৫০ চনত অভিনীত হয়, বেকেটৰ "ওৱেটিং ফৰ গ'ডো" প্ৰথম অভিনয় হয় ১৯৫২ চনত। লক্ষ্য কৰিবলগীয়া কথা যে এই নাটকসমূহ পোন প্ৰথমবাৰৰ বাবে মঞ্চস্থ হৈছিল পেৰিছতেই । সেইকাৰণে পেৰিছকেই এবছাৰ্ড নাটকৰ জন্ম তথা লীলা ভূমি বুলি কব লাগিব।

ঝাঁ জেনেৰ (জন্ম ১৯১০) মাজত বেকেটৰ অনুশাসন, বুদ্ধিদ্দীপ্ততা আৰু পাণ্ডিত্যৰ অভাৱ, কিন্তু তেওঁৰ নাটক সমূহক কাব্যিক প্ৰতিৰূপেৰে সমৃদ্ধ। কদৰ্য্য আৰু পঙ্কিলতাৰ মাজত সৌন্দৰ্য্যৰ ফুল ফুটাই তোলাত তেওঁ আছিল সিদ্ধহস্ত। যদি মানৱীয় ব্যক্তিত্ব আৰু অবিচ্ছেদ্যতাৰ ৰহস্য বেকেটৰ নাটকৰ প্ৰধান বিষয়বস্তু হয়, জেনেৰ মুখ্য উদ্বেগ হৈছে সমাজৰ মানৱীয় মিছা দাবীৰ অন্তঃসাৰশূন্যতাৰ প্ৰতি। "দ্য মেইডছ্" নামৰ নাটকত আমি দেখিবলৈ পাওঁ মালিকনীৰ প্ৰতি থকা পৰিচাৰিকাৰ মৰম, কামনা তথা প্ৰেম চৰিতাৰ্থ আৰু গভীৰ ঘৃণাৰ নাটকীয় কাহিনী। "দ্য বেলকনী"ত গোটেই সমাজখনকেই এক বেশ্যালয়ৰ প্ৰতীকী হিচাপে ব্যৱহাৰ কৰা হৈছে। তেওঁৰ "দ্য বেলকনী" এখন বহু পঠিত আৰু বহু অভিনীত নাটক। এক বেশ্যালয় —বেশ্যা —কাহিনীৰ কেন্দ্ৰস্থল যেন সমুদ্ৰবেষ্টিত এটা সুৰক্ষিত দ্বীপ। চাৰিওফালে শ্ৰমিক আন্দোলন, তেজৰ বানত বিপ্লৱৰ উল্লাস। বিপ্লৱৰ নেতা সেই আলোকিত অন্ধকাৰৰ বাৰান্দালৈ আহি আত্মজ্যোতিৰ দীপ্তিত উদ্ভাসিত হব। পুলিছ প্ৰধানো সেই ঠাইলৈ আহি নব্যনায়কৰ গৌৰৱ অৰ্জ্জনত সচেষ্ট হব। অৰ্থাৎ বাৰবণিতাৰ সেই গৃহাভ্যন্তৰ যেন স্বচ্ছ মুকুতাৰে আচ্ছাদিত, মায়াৰ কাজলেৰে অঁকা —চুৰৰিয়েলিষ্টিক শিল্পকলাৰ নিচিনাকৈ —জীৱনতকৈও, বাস্তৱতকৈও বেছি সত্য। সেই ঠাইৰ আশ্ৰয় প্ৰাৰ্থীসকলৰ আগত তেওঁলোকৰ নিভৃত স্বপ্নৰ অন্তৰ্নিহিত অৰ্থকণ উদ্ভাসিত কৰাৰ বাবেই যেন এই ব্ৰথেলৰ সৃষ্টি। সেয়ে ইয়াত অশালীনতা আছে যৌনচাৰিতা নাই। জেনেৰ এই নাটকত পাপ অপৰাধ আৰু ঘৃণাৰ এক দুৰ্বোধ্য অশ্লীল ৰিচুয়েল — য'ত নিষ্ঠুৰতাৰ লগত মনঃস্তত্ব, ধৰ্ম চেতনা আৰু দৰ্শনৰ সমন্বয় ঘটিছে। সেই ফালৰ পৰা এইখন এখন ৰসোত্তীৰ্ণ নাটক।

ঝাঁ জেনেৰ আৰু এখন বহু আলোচিত নাটকৰ নাম হৈছে "দ্য ব্লেক্ছ্"। তেওঁৰ নিজৰ ভাষাতে নাটকখন 'a clown show' আৰু 'true picture born of a distorted image'। বগা আৰু কলাৰ পাৰস্পৰিক ঘৃণা আৰু দ্বন্দ্ব এই নাটকৰ মূল উপজীৱ্য।

ঝাঁ টৰিডিট (জন্ম ১৯০৩) আৰু বৰিছ ভিয়ান (১৯২০-৫৯) ফ্ৰান্সৰ এবছাৰ্ড নাট্যকাৰ সকলৰ ভিতৰত দুজন উল্লেখযোগ্য নাট্যকাৰ। টৰডিউ হৈছে পৰীক্ষামূলক নাটক ৰচনাৰ ক্ষেত্ৰত বাটকটীয়া আৰু প্ৰণালীবদ্ধভাৱে তেওঁক পৰীক্ষা নিৰীক্ষা চলোৱা দেখা গৈছিল।

ভিয়ানে "দ্য এম্পাইয়াৰ বিল্ডাৰ্ছ" নামেৰে এখন নাটক লিখিছিল। তাত তেওঁ নিঃসঙ্গতা আৰু মৃত্যুৰ কবলৰ পৰা মানুহ কেনেকৈ পলাই সাৰিবলৈ বিচাৰে তাৰেই এক সুন্দৰ প্ৰতিচ্ছবি দাঙি ধৰিছে। তাকে কৰিবলৈ যাওঁতে এটা ৰহস্যজনক অট্টালিকাৰ ডাঙৰ কোঠাৰ পৰা ক্ৰমান্বয়ে উচ্চ তলাৰ ক্ষুদ্ৰ কোঠালৈ এটা পৰিয়ালৰ পলায়ন নাটকীয় পৰিস্থিতিৰে উপস্থাপন কৰিছে।

ইটালীত ডিনো বাজতি আৰু এজিও ডি এৰিকো, জাৰ্মানীত গুণ্টাৰ গ্ৰাছ আৰু ওল্ডগেং হাইল্ডেচিমাৰ এবছাৰ্ড থিয়েটাৰৰ অগ্ৰণী। বৃটেইনত এন এফ চিম্পচন, জেম্চ চউন্দৰচ, ডেভিড কেম্পটন আৰু হেৰল্ড পিন্টাৰক এই শ্ৰেণীভুক্ত নাট্যকাৰৰ ঘৰত অন্তৰ্ভুক্ত কৰিব পাৰি।

সমাজতান্ত্ৰিক দেশসমূহৰ লৌহপৰ্দ্দাৰ আঁৰত এনে ধৰণৰ নাটক সৃষ্টি হোৱাৰ কোনো থল নাই। তথাপি তেনে এখন সমাজতান্ত্ৰিক দেশত এবছাৰ্ড থিয়েটাৰৰ প্ৰভাৱ নপৰাকৈ থকা নাই। সেই দেশখনৰ নাম হ'ল পোলেণ্ড —য'ত আচৰিত ধৰণেৰে কৃতকাৰ্য্য হোৱা কেইবাখনো এবছাৰ্ড নাটকৰ সৃষ্টি হয়। কেইবাজনো উদীয়মান নাট্যকাৰে যেনে শ্লাৱোমিৰ মোজেক আৰু টাডেউজ ৰোজেবিজে এবছাৰ্ড ৰীতিত কেইবাখনো উল্লেখযোগ্য মৌলিক নাটক লিখি বিশ্বৰ এবছাৰ্ড নাটকৰ ভৰাললৈ বৰঙণি আগবঢ়াইছে।

আৰ্থাৰ আদামভে পৰৱৰ্ত্তী নাটকসমূহত সামাজিক বস্তু স্বাতন্ত্ৰবাদৰ আদৰ্শ প্ৰচাৰ কৰিলেও এবছাৰ্ড নাট্যকাৰ হিচাপেই তেওঁ অধিকতৰ পৰিচিত। আত্মানুসন্ধান, নিঃসঙ্গতাবোধ, অস্তিত্বৰ যন্ত্ৰণা, স্নায়ুবিকাৰ ইত্যাদি এবছাৰ্ডিটিৰ বিভিন্নবোধ তেওঁৰ 'দ্য পেৰডী', 'দ্য ইনভেনশ্যন', 'প্ৰফেছাৰ টাৰাণ', 'পিং পং' আদি নাটকত প্ৰতিফলিত। তেওঁৰ 'প্ৰফেছাৰ টাৰাণে' এবছাৰ্ড নাটকৰ বুৰঞ্জীত এক বিশিষ্ট স্থান অধিকাৰ কৰি আছে। বহিঃজগতৰ বস্তু স্বাতন্ত্ৰ্যবাদৰ লগত মুখামুখি হবলৈ অক্ষম হৈ তেওঁৰ যন্ত্ৰণা আৰু মনোকষ্ট নাটকৰ মাধ্যমেৰে মঞ্চত দাঙি ধৰিবলৈ বিচাৰিছে। তেওঁৰ 'প্ৰফেছাৰ টাৰাণ' নামৰ নাটকখনকে চোৱা যাওঁক। নাটকৰ মুখ্য চৰিত্ৰ প্ৰফেছাৰক সমুদ্ৰ তীৰত নিৰ্লজভাৱে উলঙ্গ হোৱাৰ অপৰাধত অভিযুক্ত কৰা হৈছে। এই অভিযোগ অস্বীকাৰ কৰি কৈছে যে তেওঁ এজন বিদগ্ধ পণ্ডিত, তেওঁক ভাষণ দিবলৈ বিদেশলৈ অৰ্থাৎ বেলজিয়ামলৈ আমন্ত্ৰণ কৰি অনা হৈছে। কিন্তু নিজৰ নিৰ্দ্দোষৰ বিষয়ে যিমানেই তেওঁ প্ৰতিবাদ জনাইছে, তিমানেই তেওঁ পৰস্পৰ বিৰোধী কথাৰ লগত জড়িত হৈ পৰিছে আৰু তেওঁৰ অপৰাধ অধিক বিশ্বাসযোগ্য কৰি তুলিছে। পুলিচ থানালৈ অহা এগৰাকী মহিলাই তেওঁক চিনি পাই তেওঁক প্ৰফেছাৰ বুলি ভুল কৰিছে। কাৰণ তেওঁৰ লগত টাৰাণৰ চেহেৰাৰ বেছ সাদৃশ্য আছে। দৃশ্যটো তেওঁ থকা হোটেললৈ সলনি হয়। পুনৰ টাৰাণক অন্য এটা দোষৰ বাবে অভিযুক্ত কৰা হৈছে। অপৰাধ হ'ল বাথৰুম লেতেৰা কৰি অহা। এইবাৰ তেওঁ এইদৰে প্ৰতিবাদ কৰি দোষ অস্বীকাৰ কৰিবলৈ চেষ্টা কৰিছে যে বাথৰুমৰ ভিতৰত তেওঁ কেতিয়াও কাপোৰ-কানি খোলা নাছিল। ইয়াৰ ফলত তেওঁৰ পূৰ্বৰ অভিযোগটোৰ সত্যতা প্ৰমাণিত কৰিলে। জিন নামৰ এগৰাকী মহিলা সচিবে প্ৰফেছাৰৰ নামত বেলজিয়াম বিশ্ববিদ্যালয়ৰ

ৰেষ্টৰৰ পৰা এখন চিঠি লৈ উপস্থিত হলহি। চিঠিখনত তেওঁৰ আমন্ত্ৰণ নাকচ কৰাৰ কথা উল্লেখ কৰা হৈছে। কাৰণ তেওঁৰ ভাষণসমূহ সুপ্ৰসিদ্ধ অধ্যাপক মেনাৰ্ভৰ ভাষণৰ পৰা নকল কৰা বুলি প্ৰমাণিত হৈছে। টাৰাণ নিৰ্বিকাৰ হৈ ৰ'ল। লাহে লাহে তেওঁ বিবস্ত্ৰ হবলৈ ধৰিলে। যি দোষত তেওঁক আৰম্ভণিতে অভিযুক্ত কৰা হৈছিল তাৰ পুনৰাবৃত্তি ঘটিল। প্ৰৱঞ্চক ৰূপে নিজকে ধৰা দি, তেওঁ নিজে নিজৰ স্বৰূপটো উদঙাই দেখুৱালে। ই মানুহৰ দুঃস্বপ্ন —যি নিজৰ পৰিচয় (অবিচ্ছেদ্যতা) সাব্যস্ত কৰিবলৈ অহৰহ চেষ্টা কৰি থাকে অথচ ইয়াৰ চূড়ান্ত প্ৰমাণ দিবলৈ অক্ষম হয়। আদামভৰ সৰ্বোশ্ৰেষ্ঠ নাটক সমূহৰ ভিতৰত নিঃসন্দেহে 'পিংপং' অন্যতম।

ফাৰ্ণাণ্ডো আৰাবেলে এবছাৰ্ডে নাট্যধাৰাত নতুনত্ব সঞ্চাৰ কৰিছে। ধৰ্মীয় আৰু নৈতিক বিধানৰ উদ্ভটত্বই তেওঁৰ নাটকৰ প্ৰতিপাদ্য বিষয়। 'দ্য আটোমবাইল গ্ৰেভ ইয়াৰ্ড" নাটকত এগৰাকী বাৰঙ্গনাই বেশ্যা বৃত্তি গ্ৰহণ কৰিছে এই কাৰণে যে তেওঁৰ ধৰ্ম হৈছে প্ৰতিবেশীক সন্তুষ্ট কৰা। সেই কাৰণে নিজকে তেওঁলোকৰ ওচৰত আত্মসমৰ্পণৰ পৰম অনুভূতিৰ পৰা বঞ্চিত কৰিব নোৱাৰে। 'দ্য টু এক্সিকিউচৰ্নাছ" নাটকত চিৰাচৰিত নৈতিকতাক আত্ম-পৰস্পৰ বিৰোধী বিধান হিচাপে পোনপোটীয়াকৈ আক্ৰমণ কৰা হৈছে। ফ্ৰেনকো নামৰ এগৰাকী মহিলাই তেওঁৰ দুজন পুত্ৰৰ লগত আহি ঘাতকৰ সন্মুখত তেওঁৰ স্বামীক ভৎৰ্সনা কৰিবলৈ ধৰে। স্বামী কিছুমান অজ্ঞান অপৰাধৰ বাবে জগৰীয়া। মহিলাগৰাকীয়ে তেওঁৰ পতিক ঘৃণা কৰে। তেওঁৰ উপস্থিতিত পতিক শাস্তি দিলে তৃপ্তি পায়। পতিয়ে যন্ত্ৰণাত ছাটি ফুটি কৰিলে তেওঁ আনন্দ লাভ কৰে, আনকি তেওঁৰ ঘাঁত লোণ আৰু টেঙা ছটিয়াই দিবলৈও দ্বিধাবোধ নকৰে। মাকৰ প্ৰতি আনুগত্য এটা সন্তানৰ বেছি, সেয়ে তেওঁৰ মাকৰ কাৰ্য্য স্বীকাৰ কৰি লৈছে। কিন্তু দ্বিতীয় সন্তানটোৱে প্ৰতিবাদত মূৰ দাঙি উঠিছে। যেতিয়া নিৰ্য্যাতন ভুগি ভুগি দেইতাকৰ মৃত্যু হ'ল, তেতিয়া মাকৰ প্ৰৰোচনাতেই সেই ঘৃণনীয় কাম সংঘটিত হোৱা বুলি উক্ত সন্তানটোৱে মাকক অভিযুক্ত কৰিছে। অৱশেষত নানা বুজনিৰ ফলত লৰাটোক কৰ্ত্তব্যৰ পথলৈ ঘূৰাই অনা হৈছে। ল'ৰাটোৱে তেওঁৰ অবাধ্যতাৰ বাবে ক্ষমা বিচাৰিছে। মাক আৰু পুত্ৰদ্বয়ৰ পুনৰ মিলনৰ লগে লগেই নাটকৰ যৱণিকা নামি আহে। নাটকত দেউতাকৰ ওপৰত নিৰ্য্যাতন চলোৱা দেখিও বিদ্ৰোহী ল'ৰাটোক বিভিন্ন পৰস্পৰ বিৰোধী নৈতিক আদৰ্শৰ টনা-আজোৰাত ক্লিষ্ট হোৱা দেখুওৱা হৈছে। এফালে দেউতাকৰ প্ৰতি আনুগত্য, সৎ মানবিকতাবোধ আনফালে মাকৰ প্ৰতি আনুগত্য আৰু সন্মান। আৰাবলে বিচাৰকৰ ভূমিকা নলৈ কেৱল সমস্যাসমূহ উপস্থাপিত কৰিছে আৰু সেইবোৰ তেওঁৰ বোধৰ অতীত বুলি অনুমান কৰিছে।

গুন্টাৰ গ্ৰাছ (১৯২৭) এবছাৰ্ড জাৰ্ম্মান নাট্যকাৰ। উদ্ভটত্বৰ প্ৰতি তেওঁৰ আকৰ্ষণ। তেওঁৰ প্ৰথম নাটক 'অংকোল' 'অংকোল' (১৯৫৮) মৃত্যু বিষয়ক মানসিক অৱদমনৰ চিত্ৰ। 'থাৰ্টি টু টীথ" এজন শিক্ষকৰ দন্ত চিকিৎসা বিষয়ৰ অৱদমনৰ নাটক। "দ্য উইকেড কুকচ" অদ্ভুত স্বাদৰ ধৰ্মীয় নাটক। "ৰকিং ৰেক এণ্ড ফৰ্থ" (১৯৬০) লঘু ধৰণৰ ব্যঙ্গ

প্রহসন, ইয়াত এফালে উদ্ভট নাট্যৰীতি বা মঞ্চত অতি নাটকীয়ত্ব, মননশীলতা প্ৰভৃতি বিষয়ত ব্যঙ্গ আছে, আনহাতেদি 'a comment on materialism encroaching on the life of the artist.' ব্ৰেখটক লৈ গ্ৰাছে এখন আশ্চৰ্য্য আৰু আকৰ্ষণীয় নাটক লিখিছে — যাৰ নাম হৈছে "The Plebians Rehearsetheuprising (১৯৬৬)। গ্ৰাছে ১৯৯৯ চনত সাহিত্যৰ নবেল বঁটা লাভ কৰে —তেওঁৰ বিখ্যাত উপন্যাস 'দ্য টিনড্ৰাম'ৰ বাবে।

ইংৰাজ নাট্যকাৰ নৰমান ফ্ৰেডৰিক চিম্পচনৰ নাটক মনস্তাত্বিক ফেন্‌টাচি যদিও সেইবোৰৰ দৃঢ় ভেটি হৈছে বাস্তৱতা। তেওঁৰ "এ ৰি চাউণ্ডিং টিঙ্কোল," 'দ্য হ'ল", "অন ওৱে পেণ্ডুলাম" আদি উল্লেখযোগ্য উদ্ভট নাটক। প্ৰথমখন নাটকৰ জৰিয়তে তেওঁ নাট্যজগতত সুখ্যাতি অৰ্জ্জন কৰিছে। এইখন নাটকৰ ঘটনা মিঃ আৰু মিছেছ পাৰাডকৰ ঘৰুৱা কোঠালিত সংঘটিত হৈছে। এই নাটকৰ কাৰ্য্যকলাপ যিমানেই বিসদৃশ আৰু অবাস্তৱ প্ৰতীকিৰ নহওক লাগিলে কিয়, ই কিন্তু ইংলণ্ডৰ গ্ৰাম্য নিম্ন মধ্যবিত্ত শ্ৰেণীৰ সংসাৰত সদায় সুদৃঢ়ভাৱে শিপাই আছে। পেৰাডক দম্পতীয়ে হাতীশালৰ পৰা এটা হাতী আনিবলৈ আদেশ দিয়ে, কিন্তু তেওঁলোকে এইটো ভাল নাপালে, কাৰণ ইয়াৰ আকৃতি ইমান ডাঙৰ যে মানুহৰ ঘৰত ই শোভা নাপায়। সেই কাৰণে এটা সাপৰ লগত ইয়াক সলাই ল'লে।

পাৰাডক দম্পতীয়ে কেইজনমান কৌতুক লোকক মনোৰঞ্জনৰ বাবে ঘৰলৈ নিমন্ত্ৰণ কৰি আনিলে। তেওঁলোকৰ পুত্ৰ ডন ঘৰলৈ আহে কিন্তু ল'ৰাটো এজনী গাভৰুলৈ ৰূপান্তৰিত হয়, "Why you've changed your sex" যদিও লিঙ্গ পৰিবৰ্ত্তন তেওঁলোকৰ বাবে গুৰুত্বপূৰ্ণ কথা নহয়। পাৰাডক দম্পতী, অতিথিবৰ্গ আৰু কৌতুক লোক দুজন নিচাত মতলীয়া হৈ পৰে। তেওঁলোকে ৰেডিঅ'ত চাৰ্চৰ পৰা প্ৰচাৰিত ধৰ্ম সম্বন্ধীয় অনুষ্ঠান শুনে। অসংলগ্নতা আৰু ব্যঙ্গ পেৰডীৰ লগত একাকাৰ হৈ যায়, কিন্তু জটিল মনস্তাত্বিক তত্ত্ব বাৰে বাৰে পাদ প্ৰদীপৰ সমুখত তুলি ধৰা হয়। কৌতুক লোক দুজনে বিচক্ষণতাৰে বাৰ্গচনৰ হাঁহিৰ তত্ত্ব সম্বন্ধে আলোচনা কৰে আৰু মিঃ পাৰাডকে তৎক্ষাণাৎ তেওঁ নিজকে যান্ত্ৰিক মগজুলৈ সলনি কৰি সেই তত্ত্বৰ পৰীক্ষাৰ জৰিয়তে প্ৰমাণ কৰি দেখুৱাবলৈ চেষ্টা কৰিছিল যদিও চৰ্ট চাৰ্কুইটৰ কাৰণে শুদ্ধ ফলাফল লাভ কৰিবলৈ সমৰ্থ নহ'ল। গ্ৰন্থকাৰে সময়ে সময়ে ভূমুকি মাৰিছে আৰু নাটকৰ ক্ৰূটী বিচ্যুতিৰ বাবে দৰ্শকৰ পৰা ক্ষমা প্ৰাৰ্থনা কৰিছে।

চেমুয়েল বেকেট, ইউজিন আয়নেস্কো, এডৱাৰ্ড এলবী, হেৰল্ড পিন্টাৰ আৰু এই প্ৰবন্ধত সন্নিবিষ্ট নাট্যকাৰ সকলৰ প্ৰচেষ্টাত পাশ্চাত্য সাহিত্যত উদ্ভট নাট্য তৰঙ্গই এটা দাৰ্শনিক প্ৰত্যয় আৰু ৰূপসিদ্ধি অৰ্জন কৰিছে। ইপিনে এই নাট্য তৰঙ্গই ভাৰতীয় বিভিন্ন আঞ্চলিক ভাষাৰ নাট্য সাহিত্যত পৰীক্ষা নিৰীক্ষাৰ জোৱাৰ তুলিছে। এই পৰীক্ষা নিৰীক্ষাৰ মাজেদি আঞ্চলিক ভাষাৰ উদ্ভট নাটক অগ্ৰসৰমান— বিদেশী ভাবনাই এই কামত অনুপ্ৰেৰণা যোগাইছে। এই প্ৰসঙ্গত প্ৰথমে আমি মাৰাঠী নাট্য সাহিত্যৰ বহু খ্যাত আৰু সৰ্বাধিক বিতৰ্কিত নাট্যকাৰ বিজয় তেণ্ডুলকাৰ নাম লব লাগিব। তেওঁৰ বহু বিতৰ্কিত 'শান্ততা! কৰ্ট চালু আহে' নাটকখনৰ বক্তব্য বা আঙ্গিকৰ কথা বিচাৰ কৰিলে নিশ্চয়

এইখনক উদ্ভট শ্ৰেণীভুক্ত কৰিবৰ মন যাব। এই নাটকত কৰ্ট কৰ্ট খেলাৰ ছলেৰে এগৰাকী নাৰীৰ (লীলা বেনাৰে) জীৱনৰ ঘৃণ্য লজ্জা, গোপন বেদনা, চৰম কলঙ্ক উদঘাটিত হয়; সমাজ ব্যৱস্থাই কি ধৰণে এগৰাকী নাৰীৰ শুভ্ৰ হৃদয় পবিত্ৰ বাসনাক ধৰ্ষিত কৰি কেনেকৈ তেওঁক চূড়ান্ত অৱমাননাৰ ফালে ঠেলি দিয়ে তাকেই চিত্ৰিত কৰা হৈছে। কিন্তু সেয়ে হলেও এবছাৰ্ড ভাৱাদৰ্শৰ সাৰ্থক ৰূপকাৰ, নাটকত চুৰৰিয়েলিজমৰ প্ৰবক্তা নাগপুৰজাত তৰুণ মাৰাঠী নাট্যকাৰ মহেশ এলকুঁচওৱাৰে বিখ্যাত মাৰাঠী সাহিত্য পত্ৰিকা, 'সত্যকথাত' কেইখনমান একাংক লিখি স্বীকৃতি পায়। বিজয়া মেহতাৰ পৰিচালনাত ইয়াৰ ভিতৰত বহু কেইখন অভিনীত হয়; আৰু ইয়াৰে পাঁচখন একাঙ্ক 'চুলতান' গ্ৰন্থ নামে সংকলিত হয়। ১৯৬৮ চনত তিনি অঙ্কৰ 'ৰুদ্ৰবৰ্ষা' অভিনীত হলেও প্ৰচলিত সামাজিক নাট্যৰীতি অনুযায়ী ৰচিত এই নাটক বিশেষভাবে সমাদৃত নহল। "চুলতান" একাংকত প্ৰবল শক্তি সম্পন্ন আৰু এক ব্যাধিযুক্ত মানসিকতাৰ তীব্ৰ সৰ্পিল গতিৰ কথা ব্যক্ত যাক প্ৰকৃতপক্ষে আধুনিক ক্ষমতা বা ৰাষ্ট্ৰ ব্যৱস্থাৰ প্ৰতীক বুলি কব পাৰি। 'হলি' কলেজ জীৱনৰ বীভৎস চিত্ৰ য'ত ছাত্ৰসকলৰ চূড়ান্ত যৌন উদ্ভণ্ডালিৰ ফলত এজন ছাত্ৰৰ ভয়াল পৰিণতি ঘটে। 'এক মহতাৰ্য্যচা খুন' (এজন বৃদ্ধৰ হত্যা) ভয়াল ৰসৰ নাটক —দুজন যুৱক আৰু এজনী যুৱতীয়ে এজন বৃদ্ধক হত্যা কৰাৰ পিছত আতঙ্কৰ মাজতে শুনিবলৈ পায় দূৰৰ পৰা ভাঁহি অহা শিয়ালৰ ৰাও —যি ক্ৰমশঃ তেওঁলোকক ঘেৰি পেলায়। এয়া এবছাৰ্ড নাটকৰ সাৰ্থক নিদৰ্শন —ৰহস্যময়তা অশ্লীলত বিশ্বজনীন প্ৰতীক দ্যোতনা আৰু গভীৰ ট্ৰেজিক বোধ আৰু অধিবাস্তৱ আঙ্গিকৰ ই এখন অবিস্মৰণীয় নাটক।

অৰ্থহীন জীৱনচৰ্য্যা, বন্ধ্যা সভ্যতা আৰু মিথ্যা ব্যৰ্থ অস্তিত্বৰ উমান পোৱা যায় 'গাৰবো' নাটকত। ক্লান্ত বুদ্ধিজীৱী অধ্যাপক ইনটাক, তৰুণ সমকাম ভাবাপন্ন পেনচি আৰু অৰ্থবান কামুক শ্ৰীমন্ত, মজলীয়া ধৰণৰ অভিনেত্ৰী গাৰবোৰ (যি এওঁলোক তিনি জনকেই বিভিন্ন প্ৰকাৰে সন্তুষ্ট কৰিছে) সন্দেহযুক্ত পিতৃ পৰিচয় যুক্ত আসন্ন সন্তানৰ বাবে অপেক্ষা —এওঁলোক চাৰিজনৰ হাঁহি ঠাট্টা কথা বতৰা, ভোগপূৰ্ণ জীৱন ভাৱনা আৰু যৌন লালসা আটাইবোৰেই যেন সন্তানৰ প্ৰত্যাশাত আতুৰ হৈ উঠে। কিন্তু গাৰবোয়ে প্ৰায় ইচ্ছা কৰিয়েই মৃত সন্তান প্ৰসৱ কৰে চিনেমাৰ মোহত যৌৱনক বান্ধি ৰখাৰ তাগিদাত। সকলোৰে প্ৰত্যাশা থান বান হৈ ভাঙি যায়। 'বাসনাকাণ্ড'ক মহেশ এলকুঁচওৱাৰ শ্ৰেষ্ঠ নাটক বুলি কব পাৰি। এজনী গাভৰু ললিতা আৰু তাইৰ অগ্ৰজ হেমকান্তৰ বিকৃত জীৱনচৰ্য্যাৰ এক ভয়াল কঠিন নিয়তি প্ৰৰোচিত কাহিনী। আবেগ সৰ্বস্ব অৱদমিত যৌন বাসনাযুক্ত ললিতা দীৰ্ঘকালৰ পিছত প্ৰত্যাগত শিল্পী ভ্ৰাতৃ হেমকান্তৰ লগত তেওঁলোকৰ দীৰ্ঘকাল পৰিত্যক্ত বিশাল গছ-গছনিৰে ভৰা পূৰ্ব পুৰুষ সকলৰ প্ৰসাদলৈ আহিছে য'ত এগৰাকী অত্যাচাৰিত মাকৰ অভিশাপ ভাঁহি ফুৰে —এই বংশত কাৰোবেই সন্তান জীয়াই নাথাকে। ললিতাই তাই সৰ্বস্ব অৰ্পণ কৰে হেমকান্তক, হেমকান্তই দৈহিক যৌন সুখকেই একমাত্ৰ সত্য বুলি ভাবে আৰু শিলত ললিতাৰ নগ্ন দেহ আৰু আত্মাৰ ছবি খোদাই কৰে। ললিতাই এক মৃত সন্তান প্ৰসৱ কৰে। অভিশাপ ফলিয়াই, নিয়তিৰ অমোঘ অনুশাসন

নামি আহে, আদিম পাপৰ এওঁলোকে শাস্তি পায় —উন্মত্ত প্ৰায় ললিতাই সকলোকে দেহ দান কৰি প্ৰায়শ্চিত্ত কৰিবলৈ বিচাৰে, গাওঁবাসীয়ে হেমকান্ত তৈয়াৰী মূৰ্ত্তি ধ্বংস কৰি পেলায় আৰু এওঁলোক দুয়োজনকেই মৃতপ্ৰায় কৰি পেলায়। পাপৰ শেষ প্ৰায়শ্চিত্ত স্বৰূপ ললিতাই প্ৰসাদত অগ্নি সংযোগ কৰে যাতে তেওঁলোক দুয়োজনেই ধ্বংস হয়। বেদনাৰ ঘন ঘোৰ ছাঁয়াই নাটকক তেনেই আবৰি ৰাখে। আদিম পাপৰ এক ভয়াল বীভৎস অনুভূতিয়ে সমাচ্ছন্ন কৰি ৰাখে দৰ্শক চেতনাক। পাপ পূণ্য, ন্যায়-অন্যায়ৰ স্বৰূপে হৃদয়ৰ নিভৃত কোণত গভীৰ আলোড়ন তোলে। যন্ত্ৰণাত ছাটি-ফুটি কৰি পাপদগ্ধ দুয়ো চৰিত্ৰ যেতিয়া দৰ্শকৰ আগলৈ আহে তেতিয়া ধাৰণা হয় নিয়তিৰ মহাকাল মুখামুখী হৈ তেওঁলোক দুয়ো থিয় হৈছে শেষ বিচাৰৰ প্ৰতীক্ষাত। 'বাসনাকাণ্ড' নাটকে ইয়াৰ গাম্ভীৰ্য্যপূৰ্ণ মহিমাত আৰু নিখুঁত অপৰূপ শিল্পৰূপায়ণত আধুনিক কালৰ এক ধ্ৰুপদী শিল্পকৰ্মৰ যোগ্যতা অৰ্জ্জন কৰিছে।

এলকুঁচওৱাৰৰ শেষ নাটক 'পাৰ্টি' লেখকে বুদ্ধিজীৱী আৰু ওপৰ মহলাৰ অৰ্থবান মানুহৰ মাধ্যমত এই সভ্যতাৰ এক ৰূপচিত্ৰ অঙ্কন কৰিছে। গৃহিণী দময়ন্তী, ডাক্তৰ, কুমাৰী মা, তিনিজন নাট্যকাৰ প্ৰভৃতি চৰিত্ৰৰ জীৱন জিজ্ঞাসা, কথোপকথন আৰু ভাব ভঙ্গীয়ে নিজৰ লগে লগে সম্পূৰ্ণ সমাজ ব্যৱস্থাকো প্ৰতিফলিত কৰি তুলিছে। সেয়ে হ'লেও 'বাসনা কাণ্ড'ৰ গভীৰতা আৰু মহিমা এই নাটকত বিচাৰি পোৱা নাযায়।

হিন্দী সাহিত্যিক সকলৰ ভিতৰত মোহন ৰাকেশে (১৯২৫-১৯৭২) পূৰ্ণাঙ্গ নাটক ৰচনাৰ ক্ষেত্ৰত শ্ৰেষ্ঠত্ব অৰ্জন কৰিছে। কেইখন মান একাঙ্কও ভাব মহিমা আৰু ৰচনা চাতুৰ্য্যত আকৰ্ষণীয় হৈছে। ৰাকেশৰ একাঙ্কসমূহৰ ভিতৰত বিশেষ স্মৰণীয় হ'ল 'অণ্ডে-কে-ছিলকে', 'চিপাহী কী মা', 'বহুত বড়া চওৱাল' প্ৰভৃতি। তেওঁৰ একাঙ্কবোৰ সৃষ্টিৰ সৌন্দৰ্য্যত ভাস্বৰ হৈ উঠিছে। 'শায়দ' আৰু 'হঃ' নামৰ নাটক দুখনে নিঃসঙ্গ ক্লান্ত বাৰ্দ্ধক্যৰ জ্বালা অত্যন্ত সমবেদনা আৰু সহানুভূতিৰ সতে অঙ্কিত কৰিছে। শব্দ লৈয়ো তেওঁ পৰীক্ষা চলাইছিল —স্বল্পোচ্চাৰিত অৰ্দ্ধস্ফুট প্ৰায় নিঃশব্দতাত থকা শব্দবোৰে চেতনাত গভীৰভাবে দোলা দিয়ে। 'বহুত বড়া চত্তৱাল' একাঙ্কিকাখনি ৰাকেশৰ সৃষ্টিৰ ভিতৰত এক অভিনৱ আৰু বিস্ময়কৰ ব্যতিক্ৰম।কেইজনমান পুৰুষ মহিলা মিলিত হৈছে মিটিং কৰিবলৈ —ল'গ্ৰেড ওৱাৰ্কাৰ্চ ওয়েলফেয়াৰ চোচাইটিৰ উন্নয়ন সম্পৰ্কে আলোচনা কৰিবলৈ, কিন্তু শেষ পৰ্য্যন্ত মিটিংখন অনুষ্ঠিত নহ'ল। ভাগি গ'ল কাৰণ বিচিত্ৰ চৰিত্ৰসমূহে তেওঁলোকৰ অদ্ভুত উদ্ভট কথা আৰু কামৰ বিষয়ে আলোচনা, হাস্যকৰ যুক্তি আৰু তৰ্ক, প্ৰথমৰ পৰাই শেষ পৰ্য্যন্ত এক অদ্ভুত কৌতুহলৰ সঞ্চাৰ কৰে। এনেধৰণৰ উচ্চ মান বিশিষ্ট প্ৰহসন সাধাৰণতে চকুত নপৰে। হাঁহিৰ আবেগত পাঠক তথা দৰ্শক চিত্ত বিস্ফাৰিত হৈ পৰে আৰু কৌতুক দীপ্তি অনাবিল বিচ্ছুৰণ ঘটে। কৌতুক হাস্যৰ উদ্বেলতাৰ লগত সামাজিক ব্যঙ্গৰ তীক্ষ্ণতাও কেতিয়াবা প্ৰকট হৈ উঠিছে এই নাটকত।

দীনবন্ধুয়ে সাম্প্ৰতিক কালত তেলুগু নাটক ৰচনাত পাৰদৰ্শিতা দেখুৱাইছে। তেওঁ 'তাজি' নামৰ নাটকখন বিভিন্ন ঠাইত অভিনীত হৈছে আৰু লগে লগে নাটকৰ জনপ্ৰিয়তাও

বাঢ়িছে। এই নাটকৰ আঙ্গিকৰ অভিনৱত্ব লক্ষ্য কৰিবলগীয়া। মঞ্চৰ ওপৰত এফালে নাট্যকাৰে লিখি আছে, লগে লগে চৰিত্ৰবোৰ ওলাই অভিনয় কৰিব ধৰিছে। এই নাটকৰ অসাধৰণ বৈশিষ্ট্য হ'ল নায়িকা তাজি। তাজিক লৈয়েই ঘটনা বিন্যাস হৈছে, কাহিনী গঢ়ি উঠিছে অথচ মঞ্চত তাজিৰ প্ৰৱেশ নঘটিল।

ওড়িয়া ভাষাৰ সৰ্বশ্ৰেষ্ঠ নাট্যকাৰ, ওড়িয়া নৱনাট্য আন্দোলনৰ স্ৰষ্টা, অকাডেমী পুৰস্কাৰ বিজয়ী মনোৰঞ্জন দাসে ওড়িয়া নাটকক বিশ্বৰ দৰবাৰত উপনীত কৰাইছে। বিংশ শতাব্দীৰ জটিল মানসিকতাৰ এক আশ্চৰ্য্য প্ৰতীক মনোৰঞ্জন দাস। আজি মানুহৰ অস্তিত্ব ব্যৰ্থ-মিছা, সি একক নিঃসঙ্গ নিৰ্জন, অস্থিৰ হৃদয়ৰ যন্ত্ৰণাৰ তীৰে মানুহৰ বুকু বিন্ধি আছে নিৰবধি, অৰ্দ্ধচেতন অৱচেতন মনৰ আলো-অন্ধকাৰময় ম্লান ছায়াচ্ছন্নতাৰ পৰা অৰ্থহীনতা অস্বস্তিবোধ আৰু অসহ্য ক্লান্তিৰ কাঁইটেৰে সি ক্ষত বিক্ষত। মনোৰঞ্জন দাসে দেখিবলৈ পাইছে আমাৰ চৈতন্য 'লষ্টনেচ'ত নিঃশেষিত, মানুহৰ জীৱনৰ 'পাৰ্চপেক্টিভ' উলটি গৈছে, বৰ্হিজগতৰ লগত চেতনাৰ বোধ আৰু প্ৰত্যয়জাত সকলোবস্তুৰ লগতেই প্ৰবলভাবে যোগসূত্ৰ হেৰাই গৈছে —মনোৰঞ্জন দাসৰ নাটকত 'ৰুটলেছনেছ'ৰ কঠিন উচ্চাৰণ, দুঃসহ যন্ত্ৰণাৰ তীব্ৰ কণ্ঠস্বৰ, এবছাৰ্ডি অধিবাস্তৱ দৰ্শনৰ শব্দলিপি ধ্বনিত।

মনোৰঞ্জন দাসৰ "বনহংসী" আইডিয়া আৰু আঙ্গিকৰ ফালৰ পৰা অসাধাৰণ। প্ৰচলিত ৰীতিৰ বন্ধনৰ ভিতৰত এই নাটক পেলাব নোৱাৰি। নাটকৰ নায়কে মনৰ চকুত দেখিছে তেওঁৰ বিয়া হৈছে, সন্তান হৈছে, সিহঁতেওঁ জীৱন যাপন কৰিছে —এইদৰেই জীৱন ধাৰা প্ৰবাহিত হৈছে। নাটকৰ সৌন্দৰ্য্য এই যে আটাইবোৰ চৰিত্ৰই মঞ্চলৈ আহিছে, জীৱন্ত প্ৰতিভাত হৈছে সেই আটাইবোৰেই অলীক, আনকি মৃতক সকলেও যেন প্ৰাণৱন্তৰূপে আমাৰ আগত আবিৰ্ভুত হৈছে। নাটকৰ এক আশ্চৰ্য্য টেকনিক। দূৰৰ পৰা বনহংসী দেখা যায়, তাৰ সৌন্দৰ্য্য অনুভৱ কৰা যায়, কেতিয়াবা বিজুলীৰ পোহৰৰ দৰে আমাৰ চেতনাত উদ্ভাসিত হৈ উঠে। মানৱ জীৱনৰ এই সত্য নামকৰণে প্ৰতীকী ৰূপ গ্ৰহণ কৰিছে।

সাহিত্য অকাডেমী পুৰস্কাৰ বিজয়ী নাটক 'অৰণ্যফচল'ত পাহাৰ জঙ্ঘলেৰে পৰিবেষ্টিত ডাক বাংলাত কেইটামান চৰিত্ৰৰ জটিল গভীৰ গুহায়িত সত্তাৰ প্ৰকাশ। নাটকখন মূলতঃ প্ৰেমৰ ওপৰত নিৰ্ভৰশীল —কেইখনমান হৃদয়ৰ গোপন কামনা বাসনাক্লিষ্ট জটিল দ্বন্দ্ব জৰ্জৰিত চিত্ৰ। অধ্যাপক সুব্ৰত আৰু তেওঁৰ স্ত্ৰী বেবী। চিকাৰী বৰ্মা আৰু তেওঁৰ স্ত্ৰী লিলি পাহাৰ অৰণ্যেৰে পৰিবেষ্টিত ডাক বাংলালৈ আহে ফুৰিবলৈ —অকস্মাতে সেই ঠাইত উপস্থিত হয় অদ্ভুত যুবক সংগ্ৰাম। এই কেইজন পুৰুষ মহিলাৰ ৰুদ্ধ বাসনা, গোপন গুহাত নিভৃত সুতীব্ৰ কামনা আৰু আলো অন্ধকাৰৰ একা বেঁকা পথেদি আগবাঢ়ি এক বিষ নিৰ্গত পৰিস্থিতিত নিজকে প্ৰকাশ কৰিছে। বেবী সংগ্ৰামৰ এসময়ত প্ৰবল প্ৰণয় আৰু বেবীৰ সুতীব্ৰ অহঙ্কাৰ আৰু আত্মাভিমানত ছিটিকি পৰা, সংগ্ৰাম সুব্ৰতৰ প্ৰতি লিলিৰ জৈৱিক কামনা, সুব্ৰতৰ সাম্প্ৰতিক ঔদ্যাসীন্যৰ অন্তৰালত তেওঁৰ অৱচেছ্ড বাসনা, সংগ্ৰামৰ অগ্নিগৰ্ভ আগ্নেয়গিৰিৰ উপৰিভাগৰ উদ্গীৰণ আৰু

শেষত আত্মহনন —এক শ্বাসৰোধকাৰী নৈৰাশ্যপূৰ্ণ বিকাৰগ্ৰস্ত মৰুভূমিৰ উত্তপ্ততাকেই প্ৰকট কৰি তোলে। কাহিনী বিন্যাসত, ভয় চকিত পটভূমি নিৰ্মাণত, চুটি বাক্য অথচ দ্যুতিময় সংলাপ সৃজনত, প্ৰতীকৰ আশ্চৰ্য্য প্ৰয়োগত আৰু চৰিত্ৰ চিত্ৰণৰ গভীৰতাত 'অৰণ্যফচল' বৰ্ত্তমান কালৰ এক শ্ৰেষ্ঠ সৃষ্টি।

বক্তব্য আৰু আঙ্গিক উভয় দিশৰ পৰাই শ্ৰী দাসৰ 'কাঠঘোড়া' নাটকে অভিনৱত্বৰ দাবী কৰিব পাৰে। পৰীক্ষা নিৰীক্ষামূলক এই নাটকত নাট্যকাৰে এফালে মানুহৰ 'লচ অব আইডেনটিটি' বা ব্যক্তিস্বৰূপৰ বিনাশৰ কথা কৈছে, আনহাতেদি মানুহৰ পৰম প্ৰাপ্তিৰ ব্যৰ্থতাকো অঙ্কিত কৰিছে। পীতাম্বৰ দীপা স্বামী স্ত্ৰী - উদ্ধত কঠিন পীতাম্বৰে শান্ত নম্ৰ দীপাৰ ওপৰত অত্যাচাৰ কৰি আনন্দ পায়। আনহাতেদি উদ্ধত কঠিন শিখাই তেওঁৰ শান্ত নম্ৰ শিল্পী স্বামী অৰুণৰ ওপৰত পীড়ন কৰি আনন্দ পায়। অৱশেষত অৰুণ দীপাৰ মিলন হয়, পীতাম্বৰ শিখাৰো। কিন্তু শান্তি জানো পালে? মুক্তি পায়ো কোনো মুক্ত হব নোৱাৰিলে। অপূৰ্ণতা অশান্তি দুঃখ যন্ত্ৰণা কষ্টই তেওঁলোকক আগৰ দৰেই গ্ৰাস কৰিলে। নাটকত পীতাম্বৰ আৰু অৰুণৰ চৰিত্ৰ একেই মানুহ, শিখা আৰু দীপাৰ চৰিত্ৰত এগৰাকী নাৰীৰ অভিনয় তাৎপৰ্য্যমণ্ডিত। কাঠৰ ঘোঁৰা প্ৰতীক হৈ উঠিছে —শিল্পী সৌন্দৰ্য্যৰ প্ৰতীক বা স্বপ্ন কল্পনাৰ প্ৰতীক (অথবা আধুনিক চলমান গতিৰ যুগত ইয়াক স্থিতিশীলতাৰ প্ৰতীক বুলিও কব পাৰি।)

আলট্ৰা মডাৰ্নিটি, প্ৰখৰ ইন্‌টেলেক্ট আৰু বিপুল এবছাৰ্ডিটিৰে ওড়িয়া নাট্য ক্ষেত্ৰত অৱতীৰ্ণ হোৱা অসাধাৰণ ক্ষমতাবান স্ৰষ্টা জগন্নাথ প্ৰসাদ দাসে সমগ্ৰ মানৱতাৰ শূন্যতা আৰু আত্মিক অৱক্ষয়ৰ কথা ব্যক্ত কৰিছে তেওঁৰ নাটকত। তেওঁৰ 'সূৰ্যাস্ত পুৰবু' নাটকত আধুনিক জীৱনৰ অন্তঃসাৰশূন্যতা, চৈতন্যৰ বিনাশ, নিপীড়িত ব্যৰ্থ বিকৃত সভ্যতাৰ ৰূপ অঙ্কিত হৈছে প্ৰধান চৰিত্ৰ দীপঙ্কৰ, তেওঁৰ স্ত্ৰী শীলা, বন্ধু সঞ্জয় আৰু প্ৰেমিকা সৰজোৰ মাধ্যমেৰে। তৰুণ দীপঙ্কৰে কবিতা লিখে, দুচকু ভৰা সবুজ স্বপ্ন আৰু বুকুভৰা ভালপোৱাৰ মাজেদি জীৱনৰ অৰ্থ বিচাৰি ফুৰে। আৰু আজি সূৰ্য্যৰ পোহৰ সুনীল আকাশ প্ৰসন্ন বতাহ বৰ্জিত ৰুদ্ধ ক্ষুদ্ৰ কোঠালিত ভয়াবহ চেলচ্ ফিগাৰৰ স্তুপ, অবিশ্বাসী চতুৰ বন্ধুৰ সাহচাৰ্য্য, ভ্ৰষ্টা স্ত্ৰীৰ কৃত্ৰিম প্ৰণয় আৰু এসময়ৰ কামনা প্ৰদীপ্ত বৰ্ণাঢ্য প্ৰেমৰ বৰ্তমান ম্লান ধুসৰ বিকৰ্ষক ক্লান্ত জীৰ্ণতাই তেওঁক উন্মাদ কৰি পেলাইছে। সমাজ প্ৰতিষ্ঠিত মদ্যপায়ী নাৰীদেহ ভোগী সুখী পৰিতৃপ্ত দীপঙ্কৰৰ মৃতদেহ আৱহমান কালৰ পৰাই তেওঁ বহন কৰি লৈ ফুৰিছে। তেওঁ তেওঁৰ স্বপ্ন ফিৰাই পাবলৈ বিচাৰে, জীৱনৰ অৰ্থ জানিবলৈ বিচাৰে, মুক্তিৰ আস্বাদ বিচাৰে —আৰু বিচাৰে শীলা সঞ্জয় সৰোজৰ বিচাৰ। কিন্তু কুটিল সমাজে ঠাট্টাত হাঁহে, দীপঙ্কৰ হৈ উঠে অভিযুক্ত আচামী ঃ এক শ্বাসৰোধকাৰী ধুম্ৰ সমাকীৰ্ণ অসহ্য গভীৰ অন্ধকাৰত দীপঙ্কৰৰ কেৱল ইন্টেজাৰ, কেৱল প্ৰতীক্ষা — কেৱল অপেক্ষা। কাৰ্ত্তিকচন্দ্ৰ ৰথ জীৱন শিল্পী আৰু এই কথাটো গভীৰভাৱে প্ৰমাণিত হৈছে তেওঁৰ ৰচনাত। সাম্প্ৰতিক জীৱন-চেতনা আৰু যুগ যন্ত্ৰণাৰ উমান তেওঁৰ নাটকত পোৱা যায়। তেওঁৰ নাটকৰ প্ৰধান ধৰ্ম অন্বেষণ —জীৱনৰ সত্যক তেওঁ অন্বেষণ কৰি

ফুৰিছে শিল্পৰ মাধ্যমেৰে। তেওঁৰ 'স্বৰ্গদ্বাৰ' নাটকৰ ঘটনা কোনো অলৌকিক লোকৰ য'ত মৰ্ত্ত্যৰ পৰা অহা মৃত কেইজনমান সমবেত হৈছে —যি জীৱন সংগ্ৰামত ব্যৰ্থ পৰাজিত পলাতক। তেওঁৰ 'ত্ৰুতীয় পৃথিৱী' (তৃতীয় পৃথিৱী) শক্তিশালী প্ৰতীক ধৰ্মী নাটক —চাৰিজন পুৰুষ আৰু এগৰাকী নাৰী আদিম অৰণ্যত প্ৰৱেশ কৰিছে পিক্‌নিক খাবলৈ। অত্যাধুনিক স্বাতীয়ে সোণৰ হৰিণ অনাৰ কথা কয় —যি চেক্সৰ প্ৰতীক। তেওঁলোকে সেই কাম কৰিব নোৱাৰে। নাটকীয় ভাবে কেপ্টেইন মনোজ আহি সেইটো গুলী কৰে। তেওঁলোক আটায়ে স্থিৰ কৰে যে এৰাতিৰ বাবে তেওঁলোক সভ্যতাৰ বাহিৰৰ আৱৰণ খুলি আদিম জগতত প্ৰৱেশ কৰিব। তেওঁলোক অতীতলৈ ঘূৰি নাযায়, কাৰণ সি সম্পূৰ্ণ অপ্ৰশমিত, ভৱিষ্যতো অনিশ্চিত, সেইকাৰণে তেওঁলোক এখন তৃতীয় পৃথিৱীলৈ পলাই যায়। পিছদিনা ৰাতিপুৱা অত্যন্ত ভয় আৰু আতঙ্কত দেখে যে তেওঁলোকে হৰিণৰ মাংসৰ বদলি স্বাতীক মাৰিছে আৰু তেওঁৰ মাংস খাইছে। তেওঁলোকৰ আত্মস্বৰূপ তেওঁলোকে উপলব্ধি কৰে। এওঁলোকৰ ওচৰা-ওচৰিকৈ এক আদিবাসী চৰিত্ৰ অঙ্কন কৰা হৈছে যি সহজ সৰল সুখী আৰু আদিম পাপৰ দ্বাৰা আক্ৰান্ত নহয়।

বাংলা সাহিত্যৰ বাদল সৰকাৰৰ "বাকী ইতিহাস" আৰু "এবং ইন্দ্ৰজিত'ক এবছাৰ্ড নাটকৰ শ্ৰেণীভুক্ত কৰিব পাৰি। তেওঁৰ বহু প্ৰখ্যাত নাটক "বাকী ইতিহাস"ৰ কাহিনীটো স্মৰণ কৰা হওঁক। অধ্যাপক শৰদিন্দু নাগ আৰু তেওঁৰ স্ত্ৰী বাসন্তী ছুটীৰ দিনৰ ৰাতিপুৱা পাতল কথা বতৰাত ব্যস্ত। হঠাতে কাগজত পঢ়িবলৈ পালে যে তেওঁলোকৰ কম পৰিচিত সীতানাথ চক্ৰৱৰ্ত্তীয়ে আত্মহত্যা কৰিছে। বাসন্তী আৰু শৰদিন্দুয়ে এই ঘটনাক কেন্দ্ৰ কৰি গল্প লিখিবলৈ আৰম্ভ কৰিলে। বাসন্তীৰ গল্প ঃ সীতানাথ আৰু তেওঁৰ পত্নী কণাৰ মোটা-মুটি সুখী জীৱন। কণা দৰিদ্ৰ ঘৰৰ ছোৱালী। তেওঁৰ মাক আৰু বিবাহিত ডাঙৰ বায়েক শোচণীয় দাৰিদ্ৰ্যত নিঃশেষ হৈছে। মাজু বায়েকে সুখৰ বাবে অসৎ জীৱন যাপন কৰিছে। দেউতাক অসুস্থ হৈ হস্পিতেললৈ গৈ অগ্নিদগ্ধ হৈ মৃত্যু বৰণ কৰে। কণাৰ খুব ইচ্ছা নিজৰ ঘৰ সাজিব, সেইকাৰণে তেওঁ আৰু সীতানাথে বহু কষ্ট কৰি টকা জমা কৰিছে। হঠাতে কণাই জানিবলৈ পালে যে সীতানাথে মাটি বন্ধকত ৰাখিছে, বেঙ্কৰ পৰা টকাও উলিয়াইছে। ৰূঢ় প্ৰচণ্ড আঘাত সহ্য কৰিব নোৱাৰি কণা ঘৰৰ পৰা গুছি যায়। প্ৰৱেশ কৰিলে কণাৰ দেউতাক। আচলতে তেওঁ মৰা নাই। এই ক্ৰুৰ দগাবাজ মানুহটোৱে চুৰি কৰি জেললৈ যায়। তাৰ বাবে আৰু কেৱল এজনী ছোৱালীৰ মনটোক জীয়াই ৰখাৰ বাবে সীতানাথে সেই মানুহটোক সকলো দি সৰ্বস্বান্ত হৈছে। কণা ঘৰলৈ আহি তেওঁৰ পিন্ধা কানি-কাপোৰ লৈ গুছি গৈছে মাজু বায়েকৰ নিচিনাকৈ কলংকৰ বাটেদি সীতানাথৰ ধনী বন্ধু নিখিলৰ ওচৰলৈ। যোৱাৰ আগেয়ে কণাই কলে — "হয়তো ইমান দৰকাৰতো যাব নোৱাৰিলোহেতেন—তুমি নাই, তথাপিও যাব নোৱাৰিলোহেতেন—যদি দেউতা জীয়াই থাকিলহেতেন। .... তোমাক খামুচি .... এটা মিছাক খামুচি পৰি থাকিলোহেতেন —অকল দেউতাৰ আগত মুখ দেখুৱাবৰ বাবে। কিন্তু দেউতা নাই আৰু মোৰ লাজো নাই।" সীতানাথে সহ্য কৰিব নোৱাৰিলে,

আত্মহত্যা কৰিলে। শৰদিন্দুৰ গল্প ঃ হেডমাষ্টৰ সীতানাথে স্কুলৰ ভাল ছাত্ৰ অশোকক বাহিৰ কৰিবই। কাৰণ সি নবোকভৰ ললিতা পঢ়িছে। তেওঁ যে উন্মত্ত হৈ পৰিছে। তেওঁৰ মনৰ পৰাই পুৰণি কথা জনা গ'ল। সীতানাথৰেই এই বিকৃতি আছিল। বহু দিনৰ আগেয়ে সীতানাথ আৰু কণা মধ্য ভাৰতৰ চম্বলগড়লৈ ফুৰিবলৈ গৈছিল। সেই ঠাইত দহ বছৰ বয়সৰ ছোৱালী পাৰ্বতীক তেওঁলোকে খুব ভাল পাইছিল। এদিন পাৰ্বতীক সীতানাথে চৰ মাৰিলে। ভীত ক্ষুব্ধ পাৰ্বতী গভীৰ জঙ্গলৰ মাজত অদৃশ্য হয় আৰু সেই জঙ্গলতেই ডকাইতে তাইক ধৰ্ষণ কৰে। সীতানাথে কৈছে —"সেই ডকাইত ময়ো হব পাৰিলোহেঁতেন। এটা বিষাক্ত জীৱাণু মনৰ মাজত হাজাৰ হাজাৰ লাখ লাখ হৈ উঠিছে, সমস্ত মন যেন বিষাক্ত হৈ পৰিছে। দিনৰ পিছত দিন, ৰাতিৰ পিছত ৰাতি। যন্ত্ৰণাত ছাটিফুটি কৰিছো? কিন্তু এতিয়া সম্পাদকৰ পাৰ্বতীৰ বয়সীয়া নাতিনী গৌৰীক দেখি সেই বিকাৰ জাগিছে। তেওঁ কয় পাৰ্বতী হয়তো অতীত কিন্তু গৌৰী বৰ্ত্তমান। পাৰ্বতী হয়তো অন্য ডকাইতৰ হাতত পৰিছিল, কিন্তু গৌৰীৰ কথা কোনে কব পাৰে?" গৌৰীক বঁচাবৰ বাবে তেওঁ মৃত্যুবৰণ কৰে। এওঁলোকৰ গল্প শেষ হৈছে। সীতানাথ আহিল। শৰদিন্দুক ছবি দেখুৱালে —দুঃশাসনৰ ৰক্তপাত, মিছৰত চাবুকৰ আগত ক্ৰীতদাসৰ পিৰামিড নিৰ্মাণ, ৰোমত ইংৰাজসকল খ্ৰীষ্টান হোৱা, চাহাৰা মৰুভূমিলৈ ক্ৰীতদাসৰ চালান, হিটলাৰৰ কনচেনট্ৰেছন কেম্প আৰু গেছ চেম্বাৰ, হিৰোছিমা, ভিয়েৎনাম। সীতানাথে প্ৰশ্ন কৰে শৰদিন্দুক —'তুমি আত্মহত্যা কৰা নাই কিয় শৰদিন্দু? কাৰণ এই জীৱন ক্লান্ত। "জীৱনৰ অৰ্থ এঘাৰ বছৰৰ অৰ্থহীনতাত বিলুপ্ত। এঘাৰ বছৰ। এঘাৰ শতাব্দী। এঘাৰ হাজাৰ বছৰ। শাৰী শাৰী বছৰৰ অৰ্থহীনতাৰ ইতিহাস।" শৰদিন্দুৰ মন বিপৰ্যস্ত, তেওঁ এটা বৈদ্যুতিক তাঁৰেৰে ফাঁচৰ নিচিনা ঘেৰ কৰিছে। হঠাৎ বন্ধুয়ে খবৰ দিলেহি যে তেওঁ এচিষ্টেন্ট প্ৰফেছৰ হৈছে। তেওঁ বাঁচিল। কিন্তু তথাপিও তেওঁ স্তব্ধ। তেওঁৰ শৰীৰ যন্ত্ৰণাত কঠিন। বাকী ইতিহাসৰ চেতনা বহন কৰি বাকী জীৱনটো জীয়াই থকাৰ যন্ত্ৰণা। নাটক বা এবছাৰ্ড আইডিয়া হিচাপে "বাকী ইতিহাস" ব্যৰ্থ হোৱা বুলি কব নোৱাৰি। তথাপি শৰদিন্দুয়ে যে মৃত্যুৰ ইচ্ছা পৰিত্যাগ কৰি কেনেকৈ পৃথিৱীৰ ইতিহাসৰ লগত, সামগ্ৰিক জীৱনৰ লগত নিজকে সংযুক্ত কৰিলে বুজা নাযায়। সেয়া জানো নিতান্তই অপ্ৰত্যাশিত এটা চাকৰিৰ আকস্মিক প্ৰাপ্তিৰ ফলশ্ৰুতি? জীৱনৰ এটা সামান্য কামনা পূৰণ হলেই কোনো লোকক মৃত্যুৰ দ্বাৰৰ পৰা আতৰাই আনি বৃহৎ সামগ্ৰিক জীৱনৰ লগত সংযুক্ত কৰি অসামান্য হিচাপে ভাবিবলৈ জানো বিস্ময় নালাগে? "এবং ইন্দ্ৰজিত" নাটকত অমল, বিমল, কমল, আৰু ইন্দ্ৰজিত আশা আনন্দ উজ্জ্বলহীন জীৱনৰ একেই বৃত্তত ঘূৰ্ণীয়মান, সীমিত সীমাবদ্ধ জীৱন ধাৰাৰ মাজত সিহঁত ক্লান্ত, শ্ৰান্ত আৰু হতাশগ্ৰস্ত। সিহঁতৰ জন্ম, শিক্ষা, চাকৰি লাভ,বিবাহ,বাৰ্দ্ধক্য,মৃত্যু-জন্ম জন্মান্তৰত পুৰুষাণুক্ৰমে সিহঁতৰ একেই গতানুগতিক তালিকাভুক্ত কাৰ্য্যকলাপ। আশাহীন, উদ্দেশ্যহীন আৰু প্ৰত্যয়হীন, সংগ্ৰামহীন অনন্ত ক্লান্ত অহা যোৱাতেই নাটকৰ সমাপ্তি ঘটে। এই নাটকখন অপৰূপভাৱে কাব্যগুণ সমৃদ্ধ আৰু সাৰ্থক ৰূপত মঞ্চস্থ হৈছে। নাটকৰ

আঙ্গিক নৈপুণ্য আৰু তীক্ষ্ণ উজ্জ্বল সংলাপো স্মৰণীয়। কিন্তু "এবং ইন্দ্রজিত"ৰ অৰ্থহীনতা আৰু শূন্যতাৰ আদর্শ কেমুৰ অনুকৰণ মাত্র। লেখকৰ ব্যক্তিগত প্ৰত্যয় আৰু দাৰ্শনিক উপলব্ধি নথকাত নাটকখন আঙ্গিক সৰ্বস্ব হৈ উঠিছে। আৰু বক্তব্যই সৰ্বগ্ৰাসী শূন্যতাৰ পৰিমণ্ডল ৰচনাত ব্যৰ্থ হৈছে। পাঠকৰ চিত্ত এক বিপন্ন হতাশাত মগ্ন হয় মাথোন, কোনো অসম্ভৱ চেতনাৰ স্তৰলৈ উপনীত হব পৰা নাই। কেমুৰ ভাৱনাৰ যন্ত্ৰণা উত্তৰণৰ সংকেতো ইয়াত অনুপস্থিত। যদিও শক্তিশালী ৰূপদক্ষ স্ৰষ্টাৰ পৰিচয় তেওঁৰ শিল্প সাধনাত পৰিব্যাপ্ত হৈ আছে। বাদল সৰকাৰৰ ৰচিত পৰিচালিত স্পাৰ্টাকুচ, ভোমা, মিছিল, মণিকাঞ্চন, হট্টমালাৰ ওপাৰে, পাগলা ঘোৰা প্ৰভৃতি নাটকে বাংলা নাটক আৰু নাট্য প্ৰযোজনাৰ ইতিহাসত নতুন অধ্যায় ৰচনা কৰিছে। সৰকাৰৰ এই নাটসমূহত জীৱনৰ জ্বালা, যন্ত্ৰনা, দাহ, উত্তাপ প্ৰবলভাৱে মিহলি হৈ আছে।

মোহিত চট্টোপধ্যায়ৰ "চন্দ্ৰলোকে অগ্নিকাণ্ড" বহু পৰিমাণে ৰূপকধৰ্মী, চৰিত্ৰসমূহো প্ৰতীকী। মোহিত চট্টোপধ্যায়ৰ কবিত্বৰ অপৰূপ যাদু আৰু অলৌকিক বিস্ময়ে তেওঁৰ নাটকক আশ্চাৰ্যধৰণে আবেদনশীল আৰু সংবেদনশীল কৰি তোলে। গিৰিশংকৰ 'লেপিডোটেৰা' নাটকখন বাংলা এবছাৰ্ড জাতীয় নাটতক উল্লেখযোগ্য নিদৰ্শন। বাৰ্ণিক ৰায়ৰ 'কয়েদখানা', 'স্ফুলিঙ্গ', আৰু "নীলবিষ'ৰ মাজত এবছাৰ্ড নাট্যকলাৰ পৰিচয় পোৱা যায়। দীপক মিত্ৰৰ 'অমৃতেৰ পুত্ৰ' নাটকত জীৱনৰ অৱক্ষয় ক্লান্ত বেদনা বিষণ্ণতাক অতিক্ৰম কৰি মানুহৰ অনন্ত আলোকত জ্যোতিৰ্ময় অমৃততীৰ্থত উত্তৰণৰ কথা ব্যক্ত হৈছে। অৰুণ কুমাৰ চট্টোপধ্যায়ৰ 'আগন্তুক পদশব্দ' এবছাৰ্ডিটিৰ লগত তীব্ৰ বাস্তৱতাৰ সংমিশ্ৰণ ঘটাই নাটকৰ ডাইমেনছন বঢ়াই তোলাৰ সাৰ্থক প্ৰয়াস আছে। চাইৰেন বজা বোমা গৰ্জন কম্পিত ৰণক্ষেত্ৰত এজন মানুহে বন্দুকৰ নলীক ওলোটা ফালে ঘূৰাই দিবলৈ বিচাৰিছে। আৰু এজনে বহন কৰি ফুৰিছে কেপছুল —সময়ৰ গৰ্ভৰ পৰা ইয়াৰ জন্ম, সূৰ্য্যৰ তেজ জমা হৈ আছে ইয়াৰ মাজত, খালী সময়ত অপেক্ষাই যেতিয়া উত্তাপ পাই ইয়াত প্ৰাণৰ সঞ্চাৰ হব আৰু তৈয়াৰী হব নতুন পৰিপূৰ্ণ মানুহ। ইয়াৰ বহু আগেয়ে দীপক মজুমদাৰে "বেদনাৰ কুকুৰ আৰু অমল" নামেৰে এখন অসাধাৰণ এবছাৰ্ড নাটক লিখিছিল। কিন্তু তেওঁ এতিয়া নীৰব। নভেন্দু সেনৰ "নয়ন কবিৰ পালা", ইন্দ্ৰ উপাধ্যায়ৰ "টৰ ডেকটিল", প্ৰণব মিত্ৰ "কণ্ঠস্বৰ", ৰতন কুমাৰ ঘোষৰ নাটকসমূহে এবছাৰ্ডাডিটিৰ প্ৰচুৰ লক্ষণ বহন কৰা দেখা যায়। ইয়াৰ উপৰিও গোপাল দেৰ 'অপমৃত্যুগুলোৰ সংকল্পই' উদ্ভট আঙ্গিকত সভ্যতাৰ কঠিন বাণী উচ্চাৰণ কৰিছে। আজি বিশ্ব সভ্যতা সম্মিলনৰ উদ্যোগত যদি কোনো কল্পিত প্ৰদৰ্শনীৰ আয়োজন কৰা হয় তাৰ কৃষ্টি মণ্ডপত থিয় হৈ কোনো মানুহে যদি নিজকে বৰ্ত্তমানৰ এক সুসভ্য পৰিপূৰ্ণ মানুহ বুলি ঘোষণা কৰে, সেই মুহূৰ্ত্তত চাৰিওফালৰ পৰা ভাঁহি আহিব উদাত্ত কণ্ঠৰ প্ৰতিঘোষণা। মানুহ আজি সম্পূৰ্ণ নহয়, ভগ্নাংশ মাত্র। মাটি খান্দিলে মানুহৰ যি নিদৰ্শন পোৱা যাব প্ৰত্নতত্ত্ববিদৰ ওচৰত সি আজি গৱেষণাৰ বিষয়। এই প্ৰতিঘোষণা আজি নিজকে পৰিপূৰ্ণ মানুহ বুলি জাহিৰ কৰিবলৈ বিচৰা মানুহৰ মনৰ এক জ্বলন্ত সংশয়। ইয়াৰ পিছত আপ্ৰাণ চেষ্টাৰে

নিজৰ প্ৰতিটো অঙ্গ প্ৰত্যঙ্গক মৰ্যাদাৰ সতে সক্ৰিয় বুলি প্ৰমাণ কৰিবলৈ চেষ্টা কৰি ব্যৰ্থ হয় আজিৰ মানুহ, নিজৰ বিৰুদ্ধে চিস্টেমৰ বিৰুদ্ধে বিক্ষুব্ধ হৈ জেহাদ কৰাৰ মুহূৰ্ত্তত নিজকে 'পৃথিৱী' নামে এটা বিৰাট পগলা ফাটেকত আবিষ্কাৰ কৰে —যাৰ ভিতৰত যীশু, গান্ধী, মাৰ্টিন লুথাৰ আদি অতীতৰ মহান পাগলবোৰৰ বিচৰণ। গোপাল দেৰ অন্যান্য নাটক 'আটক ঘৰ', 'ছিছিফাচ' আদি স্মৰণীয় সৃষ্টি।

অসমীয়া ভাষাত অৰুণ শৰ্মাৰ 'আহাৰ' নামৰ নাটকখনত এবছাৰ্ড নাটকৰ কৌশল অৱলম্বন কৰা দেখা গৈছে। ইয়াত হস্পিতেলৰ মৰ্গৰ পৰা চুৰি কৰি নি মনে মনে পুতিবলৈ আয়োজন কৰা মৃত নাৰীৰ গলিত শৱ দুৰ্গন্ধময় পৰিৱেশত কাহিনী আৰম্ভ হৈছে। সেই শটোক কেন্দ্ৰ কৰি চাৰিটা বিভিন্ন বৃত্তিৰ চৰিত্ৰৰ কাৰ্যকলাপে গঢ় লৈ উঠিছে। 'আহাৰ' নাটকৰ মাজেদি নাট্যকাৰে জীৱনৰ চৰম নৈৰাশ্যক ফুটাই তুলিবলৈ চেষ্টা কৰিছে। এই নাটকত পৰোক্ষভাৱে আয়নেস্কোৰ 'আমেদি' নাটকৰ আৰু নাট্যকাৰ বাদৰ সৰকাৰৰ বাংলা ভাষাৰ নাটক 'পাগলা ঘোঁৰা'ৰ প্ৰভাৱ প্ৰত্যক্ষভাৱে পৰাটো উপলব্ধি কৰা হৈছে। বাদল সৰকাৰৰ 'পাগলা ঘোঁৰা'তো নাৰীৰ এনে এটা মৃতদেহক কেন্দ্ৰ কৰি কেইটামান চৰিত্ৰৰ কাৰ্য্যকলাপ যোগেদি নাটকখন গঢ় লৈ উঠা দেখা গৈছে। অৰুণ শৰ্মাই সাম্প্ৰতিক গতানুগতিক নাটৰ কলা-কৌশলেৰে নাটক লিখিবলৈ লোৱা দেখা গৈছে। নতুন বিষয়বস্তু আৰু আঙ্গিকেৰে পৰীক্ষা-নিৰীক্ষা চলোৱা আন এজন নাট্যকাৰ হৈছে বসন্ত শইকীয়া। তেওঁৰ 'মৃগতৃষ্ণা', 'এজন নায়কৰ মৃত্যু', 'মানুহ' আৰু 'ভঙুৱা ৰজা' সম্পূৰ্ণ উদ্ভট পদ্ধতিত লিখা নাটক। সি যি কি নহওঁক শইকীয়াৰ 'মানুহ' নামৰ নাটকখনত সম্পূৰ্ণ অৰ্থত এবছাৰ্ড নাটক বুলি কব পাৰি। 'মানুহ' নাটকখনৰ কাহিনী থুল-মূলকৈ এনেধৰণৰ ঃ পঞ্চম বাৰ্ষিকৰ ছাত্ৰী মন্দিৰা কোনোবা এটা হিমে ঢকা ৰাতিপুৱা আন ছাত্ৰ-ছাত্ৰীৰ লগত বনভোজ খাবলৈ গৈছিল। লগত আছিল তাইৰ বন্ধু জয়ন্ত। পিক্নিক স্পটৰ লগৰীয়া সকলৰ পৰা আঁতৰত এটুকুৰা নিৰ্জন ঠাইত মন্দিৰা আৰু জয়ন্তই অতি নিবিড়ভাৱে মনৰ কথা পাতি আছিল। এনেতে নিলগত লগৰীয়া সকলে 'বাঘ', 'বাঘ' বুলি চিঞঁৰা সিহঁতৰ কানত পৰিল। নিমিষৰ ভিতৰতে আটাইবোৰ বন্ধু-বান্ধৱী আৰু লগতে জয়ন্তয়ো পলাই বাঘৰ আক্ৰমণৰ পৰা প্ৰাণ ৰক্ষা কৰিলে। বন্ধু-বান্ধৱী আৰু জয়ন্তৰ দ্বাৰা পৰিত্যক্তা মন্দিৰাই গাৰ নিচেই কাষতে বাঘৰ মাত শুনাত অচেতন হৈ পৰিল। ঘটনাৰ পম খেদি মন্দিৰাৰ দেউতাক এসময়ৰ নাম কৰা চিকাৰী পৰমা বৰুৱাই পুলিচ এচ. পি আৰু ডি এফ ওক লগত লৈ ঘটনাস্থলী পালেগৈ। তিনিদিন তিনিৰাতিৰ অবিৰত চিকিৎসাৰ পিছত মন্দিৰা সুস্থ হৈ উঠিল।

তাৰ পিছত এদিন মন্দিৰা আৰু জয়ন্তই ঘৰত পিকনিকৰ কথাবোৰ ৰোমন্থন কৰি থাকোতে হঠাতে ঘৰৰ বাহিৰত বাঘৰ মাত শুনিবলৈ পালে। এইবাৰ জয়ন্তই তাইক বাঘৰ মুখত পেলাই পলাই নেযোৱাৰ প্ৰতিশ্ৰুতি দিলে আৰু বাস্তৱ পৰিস্থিতিৰ মুখামুখি হবলৈ সি দৃঢ় প্ৰতিজ্ঞ হ'ল। বাঘৰ শব্দই পৰমা বৰুৱাক যথেষ্ট চিন্তিত আৰু বিব্ৰত কৰি তুলিলে। পুলিচ আৰু বন বিভাগৰ বিষয়া সকলে বাঘ ওলোৱাৰ কোনো বিশ্বাসযোগ্য

প্ৰমাণ *নোপোৱাত* কথাটোৰ ওপৰত বিশেষ গুৰুত্ব নিদিলে। তাৰ পিছতো পৰমা বৰুৱাৰ ঘৰৰ চৌহদত কেইবাবাৰো বাঘৰ মাত শুনা যায়। এচ, পিয়ে বাঘ ওলোৱা কথাটো নিতান্তই কল্পনাপ্ৰসূত বুলি মন্তব্য কৰিলেও বিভাগীয় মন্ত্ৰীৰ নিৰ্দ্দেশত আৰক্ষী আৰু বন বিভাগৰলোক পৰমা বৰুৱাৰ চৌহদৰ বাহিৰত সেই বাঘ কৰায়ত্ত কৰিবৰ বাবে কোঠ পাতি থাকে। ইপিনে সৰৱজানে বাঘৰ কোপ দৃষ্টিৰ পৰা ৰক্ষা পাবলৈ মন্দিৰাক সোনকালেই বিয়া দি উলিয়াই দিবলৈ তাইৰ মাক-দেউতাকক পৰামৰ্শ দিলে।

মন্দিৰা আৰু জয়ন্তৰ মাজত বাঘটো লৈ পুনৰ আলোচনা হয়। এইবাৰো জয়ন্তই সভ্যতা অন্বেষণৰ বাবে পুনৰ আদিম অৱস্থাৰ পৰাই যাত্ৰা আৰম্ভ কৰিবলৈ মন্দিৰাক পৰামৰ্শ দিয়ে। মন্দিৰাই হাত যোৰ কৰি কাবৌতি কৰি জয়ন্তক সেইখন ৰাজ্যলৈ যোৱাৰ ইঙ্গিত নিদিবলৈ কয়। কিন্তু জয়ন্ত আকোৰগোজ। সি মন্দিৰাক তাই বিচৰা সমাজখন পাবলৈ হলে মানুহ হৈ জীয়াই থকাৰ ক্ষুদ্ৰ স্বাৰ্থ ত্যাগ কৰাৰ কথা কয় যদিও মন্দিৰাই এই স্বাধীন সমাজ আমাক নালাগে বুলি দৃঢ়তাৰে কয়। এনেতে বাথৰুমত বাঘৰ মাত শুনা যায়। লগে লগে জয়ন্ত আৰু মন্দিৰাই 'বাঘ বাঘ' বুলি চিঞৰে। নিমিষতে এচ পি আৰু ডি এফ ওই তেওঁলোকৰ চিপাহী চন্তৰী লৈ সোমাই আহি অনুসন্ধান আৰম্ভ কৰে। তেওঁলোকে বিশেষ যত্ন কৰিও বাথৰুমত বাঘ বিচাৰি নেপালে। অৱশেষত বাঘৰ মাত আৰু জয়ন্তৰ মাতৰ মাজত এটা যোগসূত্ৰ স্থাপন কৰি সকলো জয়ন্তৰে চক্ৰান্ত বুলি সন্দেহ কৰি তেওঁক গ্ৰেপ্তাৰ কৰি থানালৈ লৈ যায়। তাৰ পিছত মন্দিৰাৰ ৰঞ্জনৰ লগত বিয়া হয়। কিন্তু ৰঞ্জন জয়ন্তৰেই প্ৰতিৰূপ। পুনৰ বাঘৰ মাত শুনা যায়। জয়ন্তৰূপী ৰঞ্জনে বাঘৰ মাত আৰু সেই আচহুৱা পৰিস্থিতি মুঠেই সহ্য কৰিব নোৱাৰে। মন্দিৰাৰ কিন্তু ইতিমধ্যে বহুতো মানসিক পৰিবৰ্ত্তন ঘটিল। বাঘৰ প্ৰতি সৌহাৰ্দ্য আৰু প্ৰীতি দেখি ৰঞ্জন আচৰিত হয়। মন্দিৰাই কয় বাঘৰ প্ৰতি প্ৰীতি নুপজিলে বাঘৰ সৈতে সংগ্ৰাম কৰিব নোৱাৰি। কিহৰ সংগ্ৰাম বুলি ৰঞ্জনে প্ৰশ্ন কৰিলত মন্দিৰাই কয় —হিংসা, দ্বেষ, অনুসুইয়াৰ পৰা মুক্ত এখন সমাজৰ সংগ্ৰাম, জীয়াই থকাৰ সংগ্ৰাম, প্ৰেম প্ৰীতি সুখ আনন্দ লাভৰ সংগ্ৰাম। মন্দিৰাই বন্ধ ঘৰৰ দুৱাৰ খুলি বাঘৰ লগত বিলীন হৈ যাব খোজে। কাৰণ অৰণ্যৰ প্ৰাণীবোৰ এখন স্বাধীন ৰাজ্যৰ নাগৰিক। তাইৰ বিচাৰত সিহঁতেই প্ৰকৃততে স্বাধীন। সিহঁতবোৰ সুখী, তৃপ্ত। জয়ন্তৰূপী ৰঞ্জনে মন্দিৰাৰ এই ধাৰণাক কদৰ্য্য বুলি ঘৃণা কৰে আৰু এনে বিকৃত মস্তিষ্কৰ ছোৱালীৰ লগত ঘৰ পতা সম্ভৱ নহয় বুলি মনোভাব ব্যক্ত কৰে। ৰঞ্জনৰ এনে মনোভাৱে মন্দিৰাক অস্বস্তি কৰি তোলে আৰু তাইৰ সূক্ষ্ম অনুভূতিত আঘাত পাই ৰণচণ্ডী মূৰ্ত্তি ধাৰণ কৰি হি হি কৈ হাঁহিবলৈ ধৰে। সেই হাঁহি লাহে লাহে বাঘিনীৰ মাতলৈ ৰূপান্তৰিত হয়। লগে লগে বাঘিনীৰ ৰূপ ধাৰণ কৰি বাহিৰ ওলাই যায়। মন্দিৰাৰ দেউতাক অভিজ্ঞ চিকাৰী পৰমা বৰুৱাই মন্দিৰাহঁতৰ এই পশুত পৰিণত হোৱা দৰ্শনৰ বিৰুদ্ধে দৃঢ়তাৰে থিয় হৈ বুকু ফিন্দাই কলে ঃ"মই দাম্ভিক মানুহ। এই পৃথিৱীৰ সভ্যতাত গঢ় লৈ উঠা মই দাম্ভিক মানুহ।" কিন্তু এই সংকল্পত তেওঁ দৃঢ় হৈ থাকিব নোৱাৰিলে। তেওঁ চিৰিয়াখানালৈ আহে আৰু মন্দিৰাৰ

সৈতে সাদৃশ্য থকা এজনী বাঘিনীৰ পিঞ্জৰাৰ সন্মুখত থিয় হয়। পৰমা বৰুৱাই উপলব্ধি কৰে যে বাঘিনী হৈ মন্দিৰাই মানুহৰ সামাজিক শৃঙ্খলৰ পৰা মুক্ত হৈছে। যি শৃঙ্খলৰ পৰা মুক্তি নেপালে মানুহৰ ভবিষ্যৎ অন্ধকাৰ। নিজে বাঘ হ'ব নোৱাৰাৰ বাবে তেওঁ অনুতাপ কৰে। তেওঁ বাঘিনী ৰূপী মন্দিৰাক আশীৰ্বাদ দিবলৈ হাতখন আগবঢ়াই দিওঁতে বাঘিনীয়ে বৰুৱাক আক্ৰমণ কৰে। নাটকৰ পৰিসমাপ্তি হয় সূত্ৰধাৰৰ এই সংলাপেৰে : "বহুতো বাঘ নিধন কৰি পাকৈত চিকাৰী বুলি সমাজত খ্যাতি লাভ কৰা অহংকাৰৰ জয়ঢোল কোবাই সমাজখনক সভ্যতাৰ সোণোৱালী আলিয়েদি আগুৱাই নিবলৈ বিচৰা মানুহ পৰমা বৰুৱা শেষত পিঞ্জৰাবদ্ধ এজনী বাঘিনীৰ চিকাৰৰ বলি হৈ ক্ষত বিক্ষত দেহেৰে ধৰণীৰ ধূলিত আশ্ৰয় ললে।" শেষত নাটকৰ গুৰি ধৰোতা সূত্ৰধাৰেও নিজৰ পৰাজয় প্ৰতীয়মান কৰে।

নাট্য প্ৰভাকৰ শ্ৰী সত্য প্ৰসাদ বৰুৱাদেৱে তেখেতৰ "আধুনিক নাট্য-চিন্তা" নামৰ গ্ৰন্থত 'মানুহ' নাটকৰ সম্পৰ্কত আগবঢ়োৱা সমালোচনাৰ পৰা তলৰ কথাখিনি উদ্ধৃত কৰিলো : "নাটকৰ এই বহুল কাহিনী বিন্যাসৰ পৰা নাট্যকাৰৰ প্ৰতিপাদ্য বিষয়টো সহজেই বুজিব পৰা যায়। কিন্তু এই চিন্তা ধাৰাৰ উৎস ক'ত? মানুহ পুনৰ পশুৰ জগতলৈ উভতি যাব লাগিব এই প্ৰতিপাদ্য বিষয়টো দেখাতেই আচহুৱা দুৰ্বল যুক্তিৰ ওপৰত প্ৰতিষ্ঠিত যেন লাগে। কিন্তু আয়নেস্কো আদিৰ দৰে যি সকলে এই ধৰণৰ নাট লিখিছিল তেওঁলোকে যুক্তিক আগ ঠাই দিব নোখোজে। আগ ঠাই দিয়ে অসংলগ্ন চিন্তা ধাৰাকহে, যাৰ গতি প্ৰকৃতি সততকাই ধৰা টান, তাৎপৰ্য্যও সহজে বুজিব নোৱাৰি। এওলোকৰ উদ্দেশ্যও লুকাই থাকে। সেই কাৰণেই বোধকৰো আধুনিক পৰীক্ষামূলক নাটকৰ বিষয়ে কওঁতে W.T. Armstrong এ কৈছে : "............going to the theatre now a days is a hazardous occupation. There is a conspicuous back of a prevailing form, so that neither critic nor audience can assume what shape the play will be taken." জয়ন্ত আৰু ৰঞ্জন একোটা মানুহৰে দুটা সত্তা বুলি কব পাৰি। মন্দিৰাৰো ৰূপান্তৰ (metamorphosis) ঘটিছে। আগৰ ছোৱা মন্দিৰা আৰু পাছৰ ছোৱাৰ মন্দিৰাৰ মাজত মিল নাই। প্ৰথমে প্ৰতিবাদ কৰিলেও মন্দিৰা বাঘিনীত পৰিণত হ'ল। মাকো সেই ৰূপ লবলৈ ওলাই যোৱাৰ ইংগিত আছে। পৰমা বৰুৱাৰ চৰিত্ৰ আৰু চিন্তাধাৰাৰো পৰিবৰ্ত্তন ঘটিছে। অৰ্থাৎ এই চৰিত্ৰত গতিশীলতা growth and development বিদ্যমান। কাৰ্য্যকলাপ আচহুৱা যেন লাগিলেও চৰিত্ৰকেইটা নিঃসন্দেহে আকৰ্ষণীয় হৈছে। সৰবজানে পাতল ৰস পৰিবেশন কৰিছে। সৰবজান এচ-পি, ডি-এফ-ও, মন্দিৰাৰ মাক আদি আমাৰ চিনাকি চৰিত্ৰ। বাঘিনীৰূপী মন্দিৰাক পৰমা বৰুৱাই চিৰিয়াখানাৰ পিঞ্জৰাত নাপাই মুকলি পৰিবেশত পোৱা হ'লে বোধকৰো তেওঁৰ শেষৰ সংলাপৰ কিছু অংশ বেছি ৰঞ্জিতা খালে হয়। সূত্ৰধাৰক নাটকৰ আঁত ধৰোতাৰ উপৰিও অন্যতম চৰিত্ৰ হিচাপে দেখা গৈছে। সূত্ৰধাৰৰ এই ৰূপটো যদিও পাশ্চাত্যৰ আধুনিক নাটত প্ৰায়েই দেখা যায়। দৰাচলতে আমাৰ পৰা ধাৰ কৰা বুলি কলেও বঢ়াই কোৱা নহয়। শ্ৰী শইকীয়াই এই চৰিত্ৰটোৰ ওপৰত যথেষ্ট গুৰুত্ব আৰোপ কৰিছে।

নাটকখনৰ শেষৰ পালে আয়নেস্কোৰ কিছু প্ৰভাব পৰা বুলি নাট্যকাৰ শ্ৰী শইকীয়াই পাতনিত উল্লেখ কৰিছে। যদিও তেওঁ লিখিছে যে আয়নেস্কোৰ ভাব চিন্তাই অতি ক্ষীণভাবে হলেও লুকাভাকু খেলিছে তথাপি আয়নেস্কোৰ Rhinoceros নাটখনৰ প্ৰতিপাদ্য বিষয়ৰ লগত এইখনৰ প্ৰতিপাদ্য বিষয়ৰ বেছ মিল আছে। অৱশ্যে নাটখনৰ প্লট গাঁথনিত শ্ৰী শইকীয়াৰ নিজৰ ভাব চিন্তাৰ ছাঁপ যথেষ্ট পৰিমাণে বিদ্যমান। নাটকৰ পৰিণতিও বেলেগ ধৰণৰ। 'মানুহ' নাটৰ পৰমা বৰুৱাৰ সৈতে, 'ৰাইনোচেৰছ' নাটৰ বেৰেঞ্জাৰক ৰিজাব পাৰি। কিন্তু যি ক্ষেত্ৰত বেৰেঞ্জাৰে পৰাজয় মানি নললে (I am not capitulating) পৰমা বৰুৱাই বৰণ কৰি ললে। সেয়ে 'ৰাইনোচেৰছ'ৰ মহত্তৰ আবেদনৰ পৰা 'মানুহ' বঞ্চিত হ'ল। .... মানুহ নাটকৰ প্ৰতিপাদ্য বিষয়টোৰ ওপৰত গড় সদৃশ জীৱনৰ যুক্তিৰ প্ৰভাব বেছিকৈ পৰা যেন লাগে। সংলাপত তাঁৰ আভাস পোৱা যায়।..."

সি যি কি নহওঁক বিজয় টেণ্ডুলকাৰ, মহেশ এলকুঁচওৱাৰ, মোহন ৰাকেশ, দীনবন্ধু, মনোৰঞ্জন দাস, জগন্নাথ প্ৰসাদ দাস, কাৰ্ত্তিক চন্দ্ৰ ৰথ, বাদল সৰকাৰ, মোহিত চট্টোপধ্যায়, গিৰিশংকৰ, বাৰ্ণিক ৰায়, দীপক মিত্ৰ, অৰুণ কুমাৰ চট্টোপাধ্যায়, দীপক মজুমদাৰ, নভেন্দু সেন, ইন্দ্ৰ উপাধ্যায়, প্ৰণব মিত্ৰ, ৰতন কুমাৰ ঘোষ, গোপাল দে, সৌমীন্দ্ৰ নন্দ্ৰী, অৰুণ শৰ্মা, বসন্ত শইকীয়া প্ৰমুখ অঙ্কিত আধুনিক ব্যৰ্থ বিবৰ্ণ আতঙ্কগ্ৰস্থ জীৱনৰ ছবিয়ে মনত পেলাই দিয়ে কিৰ্কেগৰ্ডৰ অস্তিত্ববাদী দৰ্শনলৈ, কেমুৰ ছিছিফাচৰ ব্যৰ্থ প্ৰয়াসলৈ, আয়নেস্কোৰ অসহায় শূন্যতাৰ বোধলৈ, টি এছ এলিয়েটৰ চন মাটিৰ অনুৰ্বৰ উপলব্ধিলৈ, বেকেটৰ গডোৰ ক্লান্ত সীমাহীন প্ৰতীক্ষালৈ আৰু ব্ৰেখটৰ সামাজিক তাৎপৰ্য্যমণ্ডিত এলিয়েছন এফেক্টটলৈ। দেশ কালৰ সীমাসংবৃত গণ্ডীক অতিক্ৰম কৰি বিশ্ব চেতনাৰ লগত একে সুৰত বান্ধ খাই পৰিছে আধুনিক ভাৰতীয় শিল্পীৰ মন। বিশ্বনাট্য সাহিত্যৰ সমকক্ষতা অৰ্জনৰ অধিকাৰী হোৱাৰ পথত অগ্ৰসৰ হৈছে উক্ত নাট্যগোষ্ঠীৰ সৃষ্টিসমূহ।

পাশ্চাত্য সাহিত্যত উদ্ভট নাট্য তৰঙ্গই এটা দাৰ্শনিক প্ৰত্যয় আৰু ৰূপসিদ্ধি অৰ্জন কৰিছে। ভাৰতীয় আঞ্চলিক ভাষাৰ এবছাৰ্ড নাটক পৰীক্ষা নিৰীক্ষাৰ মাজেদি অগ্ৰসৰমান— বিদেশী ভাৱনাই ইয়াৰ কায়াকল্প নিৰ্মাণ কৰিছে। যুদ্ধোত্তৰ ইউৰোপৰ যন্ত্ৰণাকাতৰতা, নৈৰাশ্যৰ বৰ্ণহীন স্বপ্ন, প্ৰাচ্য চেতনা আৰু মানসিকতা এই নাটবোৰত অনুপস্থিত। ফলস্বৰূপে শূন্যতাৰ বা অৰ্থহীনতাৰ উদ্ভ্ৰান্ত বিমূঢ় নিশ্চল চৈতন্য ৰূপ আমাৰ দেশৰ আঞ্চলিক ভাষাৰ নাটকত নাই। সেয়ে "লিটাৰেৰী এক্সাৰচাইজ"ৰ সুন্দৰ শিল্পী ৰূপ হিচাবে উক্ত ভাষাৰ এবছাৰ্ড নাটক পৰিগণিত হওক আৰু ব্যক্তিকেন্দ্ৰিক ৰসচেতনাৰ আদৰ্শত ইয়াৰ মূল্য নিৰূপিত হওক —পাশ্চাত্য সমালোচনাৰ মানদণ্ডৰ বিচাৰত উক্ত ভাষাসমূহৰ এবছাৰ্ড নাটকৰ বিচাৰ যথাযথ নহব, হোৱা সম্ভৱো নহয়।

নতুন তৰঙ্গৰ নাট্যকাৰ আৰ্নল্ড ওৱেস্কাৰ

আৰ্নল্ড ওৱেস্কাৰ (১৯৩২ -) আধুনিক নাট্য জাগৰণৰ মধ্য আকাশত জাকত জিলিকা এটা নাম।ওৱেস্কাৰ আধুনিক ইংৰাজী নাটকৰ উল্লেখযোগ্য নাট্যকাৰেই নহয়, পৰীক্ষা নিৰীক্ষাত তেওঁৰ দৰে উৎসাহী নাট্যকাৰ বৰ্ত্তমানে খুব বিৰল। তেওঁ প্ৰথমে চলচ্চিত্ৰ নিৰ্মাণৰ শিক্ষা লয় কিন্তু কাৰ্য্যতঃ আজি পৰ্যন্ত চলচ্চিত্ৰৰ লগত জড়িত নহৈ নাট্য চৰ্চ্চাকে জীৱিকা ৰূপে গ্ৰহণ কৰে। প্ৰথম নাটক 'চিকেন চুপ উইথ বাৰ্লি (১৯৫৮), ইয়াৰ পিছত বিষয় বস্তুৰ লগত সামঞ্জস্য ৰাখি গঠন শৈলীৰ ক্ষেত্ৰত অহৰহ পৰীক্ষা-নিৰীক্ষাৰ মাজেৰে অগ্ৰসৰ হৈছে। নাটকক ওৱেস্কাৰে কেতিয়াও নিম্নখাপৰ শিল্প চৰ্চাৰ মাধ্যমৰূপে গ্ৰহণ কৰা নাই, এই দৃষ্টিভঙ্গীৰ ফলস্বৰূপে 'Centre 42'ৰ জন্ম। ওৱেস্কাৰৰ উল্লেখযোগ্য নাট্য-কৰ্ম সমূহৰ ভিতৰত 'চিকেন চুপ উইথ বাৰ্লি' (১৯৫৮), 'ৰুটচ (১৯৫৯), "আই এম টকিং এবাউট জেৰুজালেম' (১৯৬০), 'চিপ্‌চ্ উইথ এভৰিথিং (১৯৬২), 'দ্য ফ'ৰ চীজনচ্ (১৯৬৫), 'দেয়াৰ ভেৰি অউন এণ্ড গ'ল্ডেন চিটি' (১৯৬৫) য়েই

সমালোচকৰ মতে 'ওৱেস্কাৰ যুদ্ধোত্তৰ ইংৰাজী সাহিত্যত সৰ্বাধিক সম্ভাৱনাময় আৰু চাঞ্চল্যকৰ নাট্যকাৰ।' আন এজন সমালোচকে কৈছে যে 'চিপচ্ উইথ এভ্ৰিথিং' এই যুগৰ শ্ৰেষ্ঠ ইংৰাজী নাটক। সমালোচক জন মেগুৱাৰে 'ৰুটচ' নাটকখনক আৰ্থাৰ মিলাৰৰ 'ডেথ অৱ এ চেলচ্‌মেন' বা অচবৰ্ণৰ 'লুক বেক ইন এঙ্গাৰ'ৰতকৈ বেছি প্ৰত্যয়সিদ্ধ আৰু ৰসোত্তীৰ্ণ ৰচনা বুলি অভিহিত কৰিছে। ওৱাল্টাৰ এলেনে আকৌ 'ৰুটচ্'ক 'শ্ৰমজীৱীৰ বিষয়ক শ্ৰেষ্ঠ নাটক' বুলি কব খুজিছে।

১৯৫৯ চনত ৰয়েল কৰ্ট থিয়েটাৰত এই নাটৰ চাঞ্চল্যকৰ সাফল্যৰ পিছত ওৱেস্কাৰ সাতাইশ বছৰ বয়সতেই আগুৱাই আহিল প্ৰথম শাৰীলৈ। এজন সমালোচকে কৈছিল —'the most exciting and promising young dramatist to come into the British theatre since the end of the war' । "চিপচ্ উইথ এভৰিথিং" অতিৰঞ্জিত প্ৰশংসাত অভিনন্দিত হ'ল, 'possibly the greatest post-war play in English' । সমকালীন তৰুণ নাট্যকাৰ সকলে তেওঁৰ হাতত গোষ্ঠীৰ নেতৃত্ব অৰ্পণ কৰিলে।

তেতিয়া 'নিউ ওৱেভ' নাট্যগোষ্ঠীৰ একাধিপত্য। দলৰ লোকে 'এন্‌টি ইলুচনিজম', '*কমিটমেণ্ট*' *ইত্যাদিৰ তীৰ নিক্ষেপ কৰিলে।* ওৱেস্কাৰৰ অৱস্থা তেতিয়া যুদ্ধৰ মাজত

থিয় হৈ থকা নিৰস্ত্ৰ মানুহৰ নিচিনা। কিন্তু ব্ৰেখট, মিলাৰ অথবা ছাৰ্ত্ৰেৰোতো 'কমিটমেন্ট' আছিল। তেনেহলে ওৱেস্কাৰৰ 'কমিটমেন্ট'ৰ লগত এওঁলোকৰ প্ৰভেদ কোন খিনিত?

'চিকেন চুপ উইথ বাৰ্লি (১৯৪৮), 'ৰুটচ্' (১৯৫৯) আৰু 'আই এম টকিং এবাউট জেৰুজেলেম'—এই তিখিন নাটকক লৈ ট্ৰিলজী। ওৱেস্কাৰ খ্যাতি প্ৰধানতঃ তেওঁৰ ট্ৰিলজীৰ বাবেই। 'ৰুট্চ' নাটকৰ সমস্যা তিনিটা ঃ 'Ignorance, communication' আৰু 'Identification'। খেতিয়কৰ ছোৱালী বীটি ব্ৰেয়েন্ট বহুদিনৰ মূৰত লণ্ডনৰ পৰা ঘৰলৈ আহিল। তাইৰ মগজত নানান ভাল ভাল আইডিয়াই বাহ লৈছে। তাইৰ প্ৰেমিক ৰণি কহনৰ (ওৱেষ্ট এণ্ড ৰেস্তোঁৰাৰ কৰ্মী) পৰা প্ৰতাৰিত হৈছে যদিও ছোৱালীজনীৰ আত্মীয় স্বজনে এইবোৰ কথা হাঁহি মাতি উৰুৱাই দিয়ে। ৰাজনীতি, শিল্পকলা, সাহিত্য, সঙ্গীত এইবোৰ বিষয়ত তাইৰ জ্ঞান আৰু উৎসাহে কেৱল কৰুণাৰ উদ্ৰেক কৰে। দ্বিতীয় অঙ্কৰ শেষত তাই যেতিয়া ৰেকৰ্ডত উচ্চাঙ্গ সংগীত বজাই উন্মত্ত আবেগত নাচি উঠিব ('a mixture of a cossack dance and a sailor's hornpipe') আৰু কব এই সঙ্গীতৰ স্পৰ্শত কেনেকৈ মানুহৰ মনৰ দৰজা-খিড়িকীবোৰ খুলি যায় আৰু কেনেকৈ বতাহে অন্য জগতৰ স্বাদ বহন কৰি আনে, তেতিয়া তাইৰ মাকে একো নুবুজি ছোৱালীৰ পাগলামিত কেৱল হাঁহিব। এই সংস্কৃতি চৰ্চা আৰু সঙ্গীতৰ প্ৰতি অনুৰক্তি তেওঁৰ ছোৱালীৰ পাগলামিৰ বাহিৰে আন একো নহয়। যি পিন্ধিবলৈ ভাল পোছাক নাপায়, শৰীৰত ঘহিবলৈ ভাল প্ৰসাধন, যাৰ ঘৰত নাই বিজুলী বাতি; কলৰ পানী আৰু তেৰ ডলাৰৰো কম যাৰ সাপ্তাহিক ৰোজগাৰ তেওঁ কেনেকৈ 'ডাঙৰ মানুহৰ সংস্কৃতি বিলাস'ত সময় আৰু পইচা খৰচ কৰিব? বীটিয়ে যি ভাষা আয়ত্ব কৰি ঘৰলৈ উভতিছে —সেই ভাৱ সমৃদ্ধ ভাষাই তাইক তাইৰ পৰিবেশৰ পৰা বিচ্ছিন্ন কৰিছে। শেষ দৃশ্যত এখন পাৰিবাৰিক মিলন সভাত তাইৰ চহৰত প্ৰেমিকৰ অভ্যৰ্থনাৰ আয়োজন হ'ল। তাইৰ বহু আকাঙ্খিত জনৰ অনুপস্থিতিত বীটি আচৰিত হ'ল। বীটিয়ে কিন্তু নিঃসঙ্গ মুহূৰ্ত্ততেই তাইৰ আত্ম-শক্তিক আৱিষ্কাৰ কৰিলে। যন্ত্ৰণাৰ মাধ্যমেৰেই জন্ম ললে নতুন এজনী বীটিৰ। তথাপিও মনত প্ৰশ্ন জাগে এই নৱলব্ধ শক্তিৰ জৰিয়তে জীৱন সমস্যাৰ কিমান খিনিয়েই বা সমাধান কৰিবলৈ বীটি সমৰ্থ হব পাৰিব? যি বীটি 'এম্পল্ ব্লণ্ড, হেলড়ি ইয়ং ওমেন' তেওঁ প্ৰচণ্ড নিঃসঙ্গতা, মোহভঙ্গ আৰু যন্ত্ৰণাৰ মুহূৰ্ত্তত কৈ উঠেঃ

God in heaven, Rannie! It does work, it's happening to me, I can feel it's happened, I'm beginning, on my own two feet -I'm beginning .....

'নিউ ওৱেভ' নাটক হলে দেখা যাব যে বীটিৰ অপমানিত আত্মা সংস্কৃতিৰ জগতৰ পৰা পলাই আশ্ৰয় বিচাৰিছে পাৰিবাৰিক নিৰাপত্তাত। বীটিয়ে কিন্তু তেওঁৰ ঘৰৰ লোকসকলৰ গোঁড়ামিকেই দোষ দিব, স্বাধীন চিন্তাৰ বাটত তেওঁলোক প্ৰতিবন্ধক, আৰু প্ৰশ্ন কৰিব কিয় তেওঁলোকে এই কথা মানি নলব যে চহৰৰ বুদ্ধিজীৱীসকলৰ লগত মিলা-মিছাৰ যোগ্যতা আৰু অধিকাৰ তেওঁৰো আছে। তেওঁ ব্যৰ্থতাৰ কাৰণ হীনমন্যতাই 'mystique' তেওঁক সকলৰে পৰাই শিকাই যে নিজৰ সীমাৰ বাহিৰলৈ নাযাবলৈ আৰু কিতাপ পঢ়ি সময় নষ্ট নকৰিবলৈ। বীটিৰ প্ৰথম আত্ম দৰ্শন হ'ল, এই প্ৰথম তেওঁ

প্ৰেমিকৰ পৰা শিকা বুলি নকৈ স্বাধীন চিন্তা ব্যক্ত কৰিবলৈ সমৰ্থ হৈছে। স্বাধীন, সুসংস্কৃত মনৰ এই বুদ্ধিদীপ্ত আৱিষ্কাৰত বীটিয়ে উচ্চস্বৰে ওপৰত কোবাৰ দৰে কৈ উঠিব, "I'm beginning. I am beginning!"

বীটিয়ে ডাঙৰ কথা শুনিছে, পঢ়িছে, জীৱনত প্ৰয়োগ কৰিবলৈ বিচাৰিছে। কিন্তু তেওঁ ইয়াৰ গভীৰলৈ যোৱাটো সম্ভৱ হৈ উঠা নাই। সেইকাৰণে তেওঁ ব্যৰ্থ। তেওঁৰ প্ৰেমিকে তেওঁৰ মাজত সম্ভাৱনা দেখিছিল, ভয়ত কৈছিল, 'It's going up in flames, but I am going to make bloody sure I save some one from the fire.'

বীটিৰ মাক 'আৰ্থ-মাদাৰ ফিগাৰ' —সৰল, অশিক্ষিত আৰু অসংশোধনীয়। কিন্তু তেওঁৰ মায়া-জগতৰ তাচ ঘৰত বাস্তৱৰ প্ৰথম ঠেলাটো আহিল তেওঁৰ কন্যাৰ পৰাই। কিন্তু এটা সান্ত্বনা এই যে তেওঁ ঘৰ ভাঙিবলৈ নিদিলে, 'ৰ'নি আহিব নোৱাৰে', 'বীটিক সি বিয়া কৰাব নোৱাৰে' —'The apple don't fall far from the tree' বীটিৰ ধাৰণা যে তেওঁলোকৰ নিচিনা নহয়, তেওঁৰ মন বেলেগ, এই ধাৰণা মিছা প্ৰমাণিত হৈছে।

কিন্তু সঁচাই জানো বীটি ক্ষতিগ্ৰস্ত হৈছে? তেওঁ নতুন কৈ স্বাধীন মনৰে ভাবিবলৈ শিকিলে, নিজৰ অভিজ্ঞতাৰে পোহৰত সকলো বুজিবলৈ শিকিলে, চিনিবলৈ শিকিলে মানুহক —

.... well, Ronnie's right -it is our own bloody fault. We want the thirdrrte -we got it !

'ৰুটচ্' সম্পৰ্কে সমালোচক ৰাণ্টাৰ এলেনে কৈছে "This is by far the best and most faithful play about British working class life ....'। জনৈক সমালোচকে আকৌ শ্ৰমিক শ্ৰেণীৰ যথাযথ ছবি হয়নে নহয় সেই সম্পৰ্কে প্ৰশ্ন তুলিছে। গ্ৰামীন জীৱনৰ লেতেৰামি অসম্ভৱ ধৰণে অতিৰঞ্জিত। নাট্যকাৰৰ 'ইষ্ট এণ্ড' বস্তি জীৱনৰ অভিজ্ঞতা?

আচলতে ওৱেস্কাৰে অলীক বিভ্ৰমৰ পৰা আমাৰ মনক বিযুক্ত কৰিবলৈ বিচাৰে —সৰল সুন্দৰ গ্ৰামীন জীৱনৰ বিভ্ৰম, ৰাজনৈতিক আৰু সামাজিক আদৰ্শৰ বিভ্ৰান্তি, বাস্তৱ পৰিস্থিতিৰ পৰিপ্ৰেক্ষিতত শাশ্বত স্বপ্নৰ মিছা আশ্বাসৰ ভ্ৰান্তি। তেওঁৰ নাটকত সেইকাৰণে বাৰ্দ্ধক্য, জৰা, ব্যাধি, জীৱনৰ অসুন্দৰ দিশ, মানৱ সম্পৰ্কৰ বিভিন্ন স্বাৰ্থ-দ্বন্দ্ব, দুৰ্বলতা ইত্যাদিৰ প্ৰাধান্য। কিন্তু এইবোৰ বাদ দিও জীৱনৰ গভীৰ মানৱ-সম্পৰ্ক, প্ৰেম-প্ৰীতি সহানুভূতিৰ প্ৰয়োজন আছে —এই কথা তেওঁ নাটকৰ মূল বক্তব্য। উদাহৰণ স্বৰূপে মই তেওঁৰ 'কিচেন' নাটকৰ কথা উল্লেখ কৰিম।

প্ৰথমে ধাৰণা হব —এই নাটক যেন এখন দলিল। ইমান বেছি বাস্তৱ, ইমান নিখুঁতভাবে চৰিত্ৰ আৰু পৰিস্থিতিৰ সৃষ্টি কৰা হৈছে —ধাৰণা হয় ডাঙৰ চহৰৰ যি কোনো ৰেঁস্তোৰাৰ চাকচিক্যৰ আঁৰত এইবোৰ দৃশ্য দেখা যাব। কিচেনৰ পৰিবেশ আৰু মানুহবোৰৰ প্ৰতীকী ভূমিকা উল্লেখণীয়। কোনোবা জন ইটালিয়ান, কোনোবা জাৰ্মান, কোনোবা চাইপ্ৰিয়ট, কোনোবা ইহুদী, আকৌ কোনোবা ইংৰাজ। একেলগে মিলা-মিছা কৰি জীয়াই থকাৰ আন্তৰ্জাতিক সমস্যাও ইয়াত উত্থাপিত।

দৰ্শকসকলে 'ৰুটচ' নাটকৰ পটভূমিক অতিবাস্তৱ বুলি কৰলৈ বিচাৰিছে। 'কিচেন' নাটকৰ ভাষাকো সঠিকভাৱে গ্ৰহণ কৰা নাই। (John Mander : The Writer and Commitment দ্ৰষ্টব্য।) তথাপি এই কথা পাঠক, দৰ্শক আৰু সমালোচক সকলোৱে মানি লৈছে যে নাটকৰ পটভূমি নতুনত্ব আৰু বৈচিত্ৰ্যৰে আকৰ্ষণীয়। 'টাইমচ' কাকতৰ সমালোচকে লিখিছিল, "বাস্তৱিক, ছন্দময় গতিময়তা, অনুভূতিৰ গভীৰতা, নাট্য ক্ৰিয়া, চৰিত্ৰ চিত্ৰণ আৰু মানৱ জীৱনৰ বিভিন্ন পৰিস্থিতিৰ তাৎপৰ্য্যপূৰ্ণ ব্যাখ্যাই এঘণ্টাৰ এই নাটকে দৰ্শকক অভিভূত কৰি ৰাখে। ই নিঃসন্দেহে এখন বিশিষ্ট নাটক।"

ওৱেস্কাৰৰ নাটকত পাত্ৰ-পাত্ৰীয়ে ব্যক্তি মানুহ হিচাপে প্ৰাধান্য পাইছে, চৰিত্ৰ হিচাপে নহয়। বিশেষ সামাজিক পৰিবেশত এই চৰিত্ৰসমূহে এক বিশেষ ব্যক্তিত্ব অৰ্জন কৰে।

'কিচেন' নাটকত নাটকীয় সংঘাতৰ অভাৱ নাই। জাতিগত অথবা শ্ৰেণীগত সংঘাতত এই নাটকত নাটকীয় ৰস ঘনীভূত হৈ উঠে। প্ৰধানকৈ জাৰ্মান ৰান্ধনি পিটাৰ আৰু পাকঘৰৰ অন্যান্য কৰ্মী আৰু পৰিবেশৰ লগত সংঘাতেই ইয়াত মুখ্য। চৰিত্ৰ চিত্ৰণৰ দিশৰ পৰা বিচাৰ কৰিলে পিটাৰ এক দুৰ্বল প্ৰচেষ্টা। তেওঁৰ অতীত আৰু বৰ্ত্তমান সম্বন্ধে আমি একোৱেই নেজানো। মাথোন জানো যে তেওঁ স্পৰ্শকাতৰ, কল্পনাপ্ৰৱণ আৰু আদৰ্শবাদী। এজন খ্যাতানামা লেখকে তেওঁক এইদৰে বৰ্ণনা কৰিছে। 'তেওঁ যেন হোটেলৰ ৰান্ধনিঘৰত চপ কাটলেট তৈয়াৰ কৰা বন্দী শ্বেলী'।

কিন্তু পিটাৰ ত্ৰিশজনৰ ভিতৰত এজন যি হক কথাৰ কাৰণে প্ৰতিবাদ কৰিব, যদিও এই প্ৰতিবাদৰ পিছত বুদ্ধিতকৈ হৃদয়েই কাম কৰে বেছি। বীটিৰ প্ৰতিবাদত আবেগৰ লগত যুক্তি আৰু মনন যুক্ত হৈছে। এতেকে জঘন্য পৰিবেশৰ বিৰুদ্ধে পিটাৰৰ প্ৰতিবাদ এক ধৰণৰ ৰোমাণ্টিকতা মাত্ৰ। ইয়াৰ সত্যতা প্ৰমাণিত হয় যেতিয়া 'কিচেন'ৰ মেৰেণগোৰ (ৰেস্তোঁৰা মালিক) যুক্তি আমাৰ কানত বাজে ঃ "I don't know what more to give a man. He works, he eats, I give him money. This is life, isn't it?" ইয়াৰ উত্তৰত তেওঁৰ অসহায়তাই কেৱল irony বা শ্লেষৰ সৃষ্টি কৰে। সমগ্ৰ নাটকীয় সংকট (climax) আৰু উৎকৰ্ষ (crisis) কেন্দ্ৰীভূত হৈ আছে এক ব্যক্তিগত হিষ্টিৰিয়াৰ অপয়চত (wastage)। যদিও নাট্যকাৰৰ মন্তব্য — 'There must be more' এক সামান্য ক্ষতিপূৰক সান্ত্বনাহে। ৰীতিগত ভাবে নাটকৰ গঠন প্ৰণালী সন্তোষজনক। ৰঙ্গমঞ্চত কিচেনে এক প্ৰতীকৰ ইঙ্গিত বহন কৰে —মালিক যেন ঈশ্বৰ, ৰেস্তোঁৰাৰ বিলাস বহুল হল ঘৰত ধনী আৰু অভিজাত সকলৰ সমাজ, ৰান্ধনিশালাত হতাশ দৰিদ্ৰ মানুহৰ অহা-যোৱা। এটা পৰিস্থিতিৰ কথা মনত পৰিছে। পিটাৰে পাঁচজন সহকৰ্মীক সুধিব যে তেওঁলোকে জীৱনত কি পালে সুখী হব। কোনোৱে কব যন্ত্ৰপাতি, কোনোৱে প্ৰচুৰ নিদ্ৰা, কোনোৱে অৰ্থ, কোনোৱে আকৌ বিচাৰিব নাৰীৰ সঙ্গ আৰু এজনে বিচাৰিব মানুহে মানুহৰ প্ৰতি সদ্ভাৱ। পিটাৰক যেতিয়া সোধা হ'ল —তেওঁ কি বিচাৰে —তেতিয়া তেওঁৰ নীৰৱতা অৰ্থবহ। এই সময়ত ওৱেট্ৰেচ মণিকৰ (তেওঁৰ প্ৰণয়িনী) ফালে চকু পৰিব। চুলাৰ জুই, গীটাৰৰ মূৰ্চ্ছনা, বিশ্বজগতৰ সমস্যা লৈ গ্ৰাহকৰ কথাৰ মৰ্ণা —এইবোৰ লৈ এক আশ্চৰ্য্য পৰিবেশ।

টেইলৰে কৈছে 'Balletic Ritual'। আনে কৈছে —'Naturalist selling'।

পিটাৰৰ পৰাজয় খামখেয়ালী ('arbitrary') বা অপ্ৰত্যাশিত (unexpected) বুলি মানি লব নোৱাৰি, মানিব নোৱাৰি দুৰ্বল চৰিত্ৰ চিত্ৰণৰ দোষাৰোপক। পিটাৰ ভাঙি পৰাৰ কাৰণসমূহ সুস্পষ্ট ঃ এটা অঘৰী গ্ৰাহকক কাটলেট দিয়াত মালিকৰ বহিষ্কাৰৰ ভাবুকি, কিচেনত তাৰ ভাবনা চিন্তাৰ অৱসৰ নাই, মণি এতিয়া তেওঁৰ লগত পলাই যাবলৈ অমান্তি হব কাৰণ তাইৰ স্বামীয়ে সম্প্ৰতি এটা নতুন ঘৰ কিনিছে। এজন ওৱেট্ৰেচে তেওঁক 'ব্লাডি জাৰ্মান' বুলি গালি দিব। সেইকাৰণে পিটাৰৰ আত্ম-বিনাশ স্বাভাৱিক হৈ পৰিছে। এজন সমালোচকে সেই কাৰণে ইয়াক 'an essay in expressionist violence' বুলি কৈছে। ট্ৰিলজিৰ অন্যতম নাটক 'চিকেন চুপ উইথ বাৰ্লি' প্ৰচণ্ড দুৰ্দশাৰ মাজেৰে শেষ হৈছে। হেৰী কিয় অসুস্থ আৰু জৰাগ্ৰস্ত, তেওঁৰ পৰিয়াল বিক্ষিপ্ত, তেওঁৰ একালৰ স্বপ্নালু কৰ্ম্মোচ্ছলা স্ত্ৰী চাৰাও পৃথিৱীৰ গভীৰ অসুখ দেখি বিপৰ্যস্ত। কিন্তু সেই গৰাকী সৰ্বশক্তিময়ী চাৰাকেই 'পাৰ্টিৰ' কামত লগোৱা হৈছিল। স্বামী পুত্ৰ কন্যাক 'glory and freedom and brotherhood' ৰ মন্ত্ৰত দীক্ষিত কৰিছে। কিন্তু মহাযুদ্ধৰ ভয়াবহতা, মঙ্গলকামী ৰাজ্য (welfare state), শ্ৰমিক চৰকাৰ, জনতা ৰাজ ইত্যাদিৰ ফলাফলে হেৰী, এদা আৰু ৰ'ণিক ক্ষুব্ধ কৰিছে। হেৰীক লাগে শান্ত ঘৰুৱা পৰিবেশ, এদা (একালৰ মেহনতী মানুহৰ তেজস্বিনী নেত্ৰী) ডাভেক লৈ সুখেৰে ঘৰ কৰিবলৈ শিল্পকলা চৰ্চাৰ বাবে নিৰাপদ স্থানলৈ পলাই যায়। আৰু কিচেনৰ লেতেৰা জগৎখন দেখি ক্লান্ত ৰণিয়ে তেওঁৰ সকলো সোণৰ স্বপ্ন বিসৰ্জন দি ঘোষণা কৰে " I've lost my faith and have lost my ambition." তথাপি এইটো কথা লক্ষ্য কৰিবলগীয়া যে নাটকৰ শেষ কথা কেইটা জীৱনৰ অমোঘ, অপৰিহাৰ্য্য ঘটনা-পঞ্জীক মানি লোৱাৰ সংকল্পত কাতৰ। চাৰাই পুতেক ৰ'ণিক জীৱনৰ মোহ মুক্তিৰ আঘাতক মানি লৈ তাক অপ্ৰাসঙ্গিক অথচ অৱশ্যম্ভাৱী বুলি গ্ৰহণ কৰাৰ প্ৰয়োজনীয়তা সম্বন্ধে বাৰে বাৰে সজাগ কৰিবলৈ বিচাৰিছে। জীৱন সম্বন্ধে মমতাবোধৰ প্ৰয়োজন অনুভৱ কৰাবলৈ বিচাৰিছে, নিজৰ তথা পৃথিৱী সম্পৰ্কে আগ্ৰহী হবলৈ কৈছে, কৈছে হতাশা বেদনাক জীয়াই থকাৰ খাতিৰত উপেক্ষা কৰিবলৈ। চাৰাই তেওঁৰ লৰাক কৈছে ঃ

Sarah : You hear me, Ronnie? (She claps him and moans) you've got to care, you've got to care or you'll die.

Ronnie : (Unclaps her and moves away. He tries to say something –to explain. He raises his arms and some jumbled words come from his lips) I–I can't, not now, it's too big, not yet –it's too big to care for it, I – I ..... (He picks up his case and brokenly moves to his room mumbling) Too big – Sarah – too big, to big.

Sarah : (shouting after him) You'll die, you'll die –if you don't care you' lf die. (Ronnie pauses at door) Rannie, if you don't care you'll die.

(Ronnie turns slowly to face her)

আমি নেজানো ৰ'ণিয়ে এই কথাবোৰ মানিবনে নেমানে। চাৰাৰ আবেদনৰ পিছত

যে যুক্তি নাই এই কথাও ঠিক। কিন্তু এই কথাবোৰত জীৱনৰ আদিমতম প্ৰবৃত্তি, জীয়াই থকাৰ যি ইচ্ছা সি এতিয়াও জীৱনৰ প্ৰথম প্ৰভাতৰ নিচিনাই তীব্ৰ, ধ্বনিত হৈছে আৰু ওৱেস্কাৰৰ মতে এই ইচ্ছাক উপেক্ষা কৰাৰ ক্ষমতা আমাৰ নাই। নাটকীয় আবেগেৰে দৃশ্যটো বিধৌত, সেইহে দৰ্শকক বিচলিত কৰিবলৈ সমৰ্থ।

'চিকেন চুপ উইথ বাৰ্লি'ৰ ৰ'নি কিয় 'ৰুটচ' নাটকত বাৰে বাৰে উল্লেখিত, কিন্তু তেওঁৰ ভূমিকা নেপথ্যত। 'আই এম টকিং এবাউট জেৰুজেলেম' নাটকত তেওঁ নাট্য ক্ৰিয়াৰ ব্যাখ্যাকাৰ মাত্ৰ। প্ৰথম নাটকৰ অন্যান্য চৰিত্ৰই তৃতীয় নাটকত পুনৰ দেখা দিয়ে। বীটিৰ নাম এই ট্ৰিলজীৰ তৃতীয়খন নাটকত একাধিকবাৰ উচ্চাৰিত। 'চিকেন চুপ উইথ বাৰ্লি'ৰ ঘটনা ১৯৩৬ত আৰম্ভ হৈ ১৯৫৬ চনত শেষ হৈছে। 'ৰুটচ'ৰ যুদ্ধোত্তৰ পটভূমিৰ কাল। 'আই এম টকিং এবাউট জেৰুজেলেম'ৰ ঘটনাকাল ১৯৪৬ ৰ পৰা ১৯৫৯ লৈ।

এই তেৰ বছৰ সময়ৰ সুযোগ সুবিধাতো এদা আৰু ডাভেই গ্ৰাম্য জীৱনৰ লগত নিজকে খাপ খুৱাই লব পৰা নাই। নাগৰিক জীৱনৰ 'স্নায়ু ঘাতী জীৱন-যাত্ৰা' 'দূষিত সমাজ' আৰু 'কোলাহলৰ' পৰা দূৰলৈ গৈয়ো তেওঁলোকে শান্তি নাপালে। দূষিত সমাজৰ প্ৰাণ কেন্দ্ৰলৈ তেওঁলোক পুনৰ ফিৰি আহিল। নাটকৰ শিৰোনামাই কবি ব্লেকৰ বহু উদ্ধৃত আশ্বাসবাণী স্মৰণ কৰি দিয়ে ঃ 'যিমান দিনলৈকে ইংলণ্ডৰ সবুজ সুন্দৰ বুকুত জেৰুজেলেম গঢ়ি তুলিব নোৱাৰিম, তিমান দিনলৈকে সংগ্ৰাম চলাই যাম।' কিন্তু ওৱেস্কাৰৰ নাটকত 'জেৰুজেলেমলৈ দূৰ আছে, যদিও শেষ পৰ্য্যন্ত জীয়াই থাকে সুন্দৰ কামনা, পৰাজিত কিন্তু মৃত নহয়। 'Look I'm alive' — যেনেকৈ বীটি প্ৰমাণ কৰাৰ কাৰণে অস্থিৰ। এই নাটখন ১৯৬০ চনত ৰয়েল কৰ্টত অভিনীত হয়। পিছত এই তিনিওখন নাটক একেলগে ট্ৰিজলী হিচাপে অভিনীত হয়।

ওৱেস্কাৰৰ ট্ৰিলজীৰ নাটক তিনিখনে কেতিয়াবা বিচ্ছিন্নভাবে, কেতিয়াবা সামগ্ৰিকভাৱে দৰ্শক-পাঠক গোষ্ঠীৰ মন স্পৰ্শ কৰিবলৈ সক্ষম হৈছে। ওৱেস্কাৰে ট্ৰিলজীৰ নাটক কেইখনৰ জৰিয়তে এটা সমকালীন পৰিয়ালৰ আশা আকাঙ্খা, স্বপ্ন-হতাশা, সুখ-দুখক কেন্দ্ৰ কৰি বৰ্ত্তমান জীৱনক প্ৰতিফলিত কৰিছে। তেওঁলোকৰ জীৱনৰ টনা আজোৰাৰ মাজেদি নাট্যকাৰে বাৰে বাৰে এটা কথাই কবলৈ বিচাৰিছে সেইটো হৈছে ঃ জীয়াই থাকিব লাগিব আৰু জীয়াই থাকিবই লাগিব। বৰ্ত্তমান নাটকত মানুহৰ সমাজ নিৰপেক্ষ অন্তৰ্লোকক লৈ যি ৰক্তাক্ত গৱেষণা হৈ আছে ওৱেস্কাৰৰ নাটকত সেয়া অনুপস্থিত। ওৱেস্কাৰ সামাজিক পটভূমিকাত মানুহৰ যি চেহেৰা তাক লৈয়ে ব্যস্ত, বিব্ৰত। তেওঁৰ নাটকত এই মানুহৰ সমস্যাৰ সমাধান নাই। কিন্তু তেওঁ বাৰে বাৰে জীয়াই থকাৰ প্ৰয়োজনীয়তা, জীয়াই থকাৰ তীব্ৰ বাসনাক আমাৰ আগত দাঙি ধৰিছে।

ওৱেস্কাৰে নাটকত সামাজিক, নৈতিক আৰু ৰাজনৈতিক সমস্যাৰ বিতৰ্কৰ অৱতাৰণা কৰিছে। কিন্তু তাকে আবেগৰ ৰং ঢালি। বক্তব্য যিমানেই নাথাকক, শৈলীৰ অগ্ৰাধিকাৰ আধুনিক নাটকত অনস্বীকাৰ্য্য। এই সম্প ওৱেস্কাৰৰ নিজৰ বক্তব্য প্ৰণিধানযোগ্য ঃ

" I am becoming more conscious of style. .... The less I say, the better I like it. This, I think, is the result not so much of my interest in Cinematic forms, as of working in the theatre, talking to other playwrights, and becoming aware, more and more aware that theatre is a place when one wants to see things happening." তেওঁক বাস্তৱবাদী নাট্যকাৰৰ মোহৰ লগোৱা সম্পৰ্কত তেওঁ কৈছে : "Reality is as misleading as truth .... I would no more be non-naturalistic for its own sake than I was naturalistic for its own sake; I am concerned with both only in order to communicate what experience has meant to me." এই কথা শুনাৰ পিছত অন্য মন্তব্য নিষ্প্ৰয়োজন।

এলবীৰ 'হু ইজ এফ্রেইড অব ভাৰ্জিনিয়া উল্ফ?' আৰু অন্যান্য নাটক

এড্ৱাৰ্ড ফ্রেঙ্কলিন এল্বী (১৯২৮ —), আমেৰিকাৰ নাট্যকাৰ। তেওঁৰ প্ৰথম নাটক "দ্য জু ষ্টৰী", এখন একাঙ্ক নাটক। বাৰ্লিন চহৰত প্ৰথম অভিনয় ১৯৫৯ চনত —নিউইয়ৰ্ক চহৰত ১৯৬০ ত। এলবীক 'এবছাৰ্ড থিয়েটাৰ'ৰ লগত বহুতেই জড়িত কৰিছে আৰু ৰাতিৰ ভিতৰতে এও এবছাৰ্ড গোষ্ঠীৰ নেতা হিচাপে স্বীকৃত হৈ পৰিল।

আজি কালি প্ৰায়েই এলবীক অ'নিলৰ উত্তৰাধিকাৰী বুলি দাবী কৰা হয়। কিন্তু এওঁলোক দুয়োৰে মাজৰ সাদৃশ্য নিতান্তই বাহ্যিক, সঁচা কথা কবলৈ গলে গুণগত বা প্ৰকৃতিগত দিশ এওঁলোক দুজনৰ মাজত একো নাই বুলি কলেও ভুল কোৱা নহয়। অ'নিল আৰু এল্বী দুটোজনেই নাট্য জীৱন আৰম্ভ কৰিছিল একাঙ্ক নাটকৰ যোগেদি, পিছলৈ তেওঁলোক দুয়োজনৰ নাটক ব্ৰডওৱেৰ দ্বাৰা প্ৰযোজিত হোৱাত গুৰুত্বপূৰ্ণ পৰিবৰ্ত্তনৰ সূচনা হ'ল। এই প্ৰসঙ্গত এলবীয়ে কৈছে ঃ "The supposed realistic theatre of Broadway, in the sense that it ponders to be public need for self - congratulation and reassurance and presents a false picture of ourselves to ourselves, is, with an occasional lonely exception, really and truly theatre of the absurd."

"দ্য জু ষ্টৰী"ৰ প্ৰধান বৈশিষ্ট্য হৈছে এজন সমকামী যুৱকৰ মানসিক বিকৃতি আৰু তাৰ পৰা উৎপন্ন হোৱা নৈৰাশ্য, অৱসাদ আৰু আত্মহননৰ প্ৰচেষ্টা। উক্ত যুৱক জন অৰ্ন্তজগৎ আৰু বহিৰ্জগৎ উভয় ক্ষেত্ৰতে বিচ্ছিন্ন, কাৰণ তেওঁৰ মন উভয় জগতৰ প্ৰতি ঘৃণাত তিক্ত, বিৰক্ত, ক্লান্ত। জীৱনৰ অৰ্থহীনতা, ঈশ্বৰহীন অসহায়তা, অশান্ত আত্মাৰ তথাকথিত সভ্য জগতত পীড়ন, যন্ত্ৰণাভোগ, মানৱ সম্পৰ্কৰ জটিলতা আৰু যৌন লিপ্সাৰ বিচিত্ৰ গতিয়ে এই যুৱকক বৰ্ত্তমান যুগৰ যুগ মানসৰ এক প্ৰতীকৰূপে উদ্ভাসিত কৰিছে। 'জু ষ্টৰীক' সেইকাৰণেই এবছাৰ্ড নাটক বুলি কোৱা হয়।

অৱশ্যে সমকামিতাৰ সূক্ষ্ম প্ৰৱণতাক বিষয়বস্তু হিচাপে লৈ আধুনিক কালতো কেইবাখনো নাটক ৰচিত হৈছে। পৰোক্ষ বা অপৰোক্ষভাৱে যি সকলৰ নাটকত এই সুপ্ৰাচীন প্ৰবৃত্তিৰ ছাঁ পৰিছে তেওঁলোকৰ ভিতৰত উল্লেখযোগ্য হ'ল —টেনেছি উইলিয়ামছ,

ঝাঁ জেনে, হেৰল্ড পিন্টাৰ, বৃন্দান বেন, ৰবার্ট এণ্ডাৰচন, আর্থাৰ কপিত আদিয়েই প্ৰধান। [illegible], ভেনেহ লে সমিকামা চাৰিত্র নাটকত অঙ্কিত হলে আপত্তি কৰাৰ কথা থাকিব নোৱাৰে। সমকামিতাৰ নন্দনতাত্ত্বিক ব্যাখ্যা যিয়েই হওক নেলাগে, প্লেটোৰ পৰা আৰম্ভ কৰি অস্কাৰ ওৱাইল্ডৰ জীৱন আৰু দৰ্শন পুৰুষ-অনুৰক্তিৰ প্ৰেৰণাতে যিমানেই প্ৰভাৱান্বিত নহওক কিয়, নাৰী আৰু পুৰুষৰ আকৰ্ষণৰ মূল যে মহৎ প্ৰেৰণাৰ উপলব্ধি, সমলিঙ্গৰ অনুৰক্তি তাৰ বিকল্প ব্যৱস্থা হব নোৱাৰে।

এল্‌বীৰ 'জু ষ্টৰীত' সমকামিতাৰ ভাবনা খোলা খুলি ভাবেই প্ৰদৰ্শিত হৈছে, "দ্য আমেৰিকান ড্ৰীম" নাটকত প্ৰচ্ছন্নভাবে আৰু 'হু ইজ এফ্ৰেইড অব ভার্জিনিয়া উল্‌ফ' নাটকত এই ভাবনাৰ ৰহস্যময় সঙ্কেত শুনিবলৈ পোৱা যায়।

প্ৰসঙ্গক্ৰমে চেমুৱেল বেকেটৰ 'ক্ৰেপ্‌চ্‌ লাষ্ট টেপ' আৰু এল্‌বীৰ 'জু ষ্টৰী' দুয়োখনকেই বৰ্ত্তমান মানুহৰ নিঃসঙ্গতাৰ দাৰ্শনিক নাট্যৰূপ বুলি কব পাৰি। চেন্ট্ৰেল পাৰ্কৰ বেঞ্চত বহা ভদ্ৰ যুৱকজনৰ শান্তি ভঙ্গ কৰিবলৈ যিজন মানুহ আগবাঢ়ি আহিল তেওঁৰ দাৰিদ্ৰ্যৰ তাড়নাত একক, গোষ্ঠীচ্যুত, আত্মচেতনাত অজ্ঞ, বংশ ঐতিহ্যহীন আৰু সমাজৰ পৰা বিচ্ছিন্ন। তেওঁ যে মানুহৰ ভালপোৱা, সমাজৰ স্বীকৃতি নিৰ্বিচাৰে এনে নহয়, কিন্তু জানে যে তেওঁৰ অন্বেষণ ব্যৰ্থ হব। কোনো মানুহ বা পশুৰ লগত সম্বন্ধ স্থাপন কৰাটো তেওঁৰ পক্ষে সন্দেহ, ঘৃণা, ভয় আৰু হতাশাৰ বাধাৰ যোগেদিয়েই সম্ভৱ হয়। একক আবেগেৰে নিঃসঙ্গতা ভেদ কৰিবলৈ যেতিয়া তেওঁ সক্ষম হব, তেতিয়া সেইটো কোনো শান্তি প্ৰিয় নাগৰিকৰ অধিকাৰৰ ওপৰত আঘাত হানিয়েই সম্ভৱ হব। সেই নিৰ্দ্দোষ ভদ্ৰলোকেই পুনৰ তেওঁৰ আত্মহননৰ যন্ত্ৰৰূপে ব্যৱহৃত হব। মানুহ আৰু সমাজৰ লগত শেষ পৰ্য্যন্ত তেওঁৰ সংযোগ বা স্বীকৃতি ঘটিল সঁচা কথা কিন্তু সেইটো অকল মৃত্যুৰ যোগেদিহে সম্ভৱ হ'ল। 'জু ষ্টৰীত' অভিভাবিকা, নিগ্ৰো সমকামী প্ৰতিবেশী, কুকুৰ ইত্যাদি সকলো আজি মাৰ্কিন সমাজৰ উদ্ভট দৃষ্টিত দেখা দিয়া জীৱন্ত চৰিত্ৰ।

এই নাটকত এজন বিকৃত অৱসাদগ্ৰস্ত সমকামী নিৰ্জন নিঃসঙ্গ মানুহ জেৰি পাৰ্কলৈ আহি সাংসাৰিক সামাজিক মানুহ পিটাৰৰ সৈতে কথা পাতিছে —কৈছে তেওঁৰ বিচ্ছিন্নতাৰ কথা, আত্মিক যন্ত্ৰণাৰ কথা, জীৱনৰ চিড়িয়াখানাত তেওঁ বাচি থকাৰ কোনো অৰ্থ বিচাৰি নোপোৱাৰ কথা। শেষত জেৰিয়ে পিটাৰৰ হাতৰ প্ৰসাৰিত ছুৰিৰ ওপৰত জপিয়াই পৰি আত্মহত্যা কৰে। আধুনিক মানুহৰ বিছিন্নতাৰ যন্ত্ৰণা, সৰ্বগ্ৰাসী শূন্যতাৰ হাহাকাৰ এই নাটকত চিত্ৰিত। কোনো কোনোৱে কয় অত্যন্ত স্বাভাৱিকধৰণৰ অস্বাভাৱিকতাৰে এই নাটকত বিচ্ছিন্নতাৰ মাজেদি পূৰ্ণতা, মৃত্যুৰ মাজেদি জীৱনক ব্যক্ত কৰা হৈছে দুজন অসম্পূৰ্ণ মানুহৰ প্ৰাণ দিয়া নিয়াৰ মিলনৰ মাজেদি। সমালোচক মাৰ্টিন এচলিনে এই নাটক প্ৰসঙ্গত এইদৰে কৈছে ঃ "It is a clinically accurate, study, of schizophrenia, an image of man's loneliness and inability to make contact and also, on the ritual self and symbolic level, an act of ritural immolation that has various curious paralles with Christ's atonement." সৌভ্ৰাতৃত্ব স্থাপনৰ বাবে ৰক্তমূল্যদান (যীশুৰ

কথা) স্মতৰ্ব্য।

এল্‌বীৰ প্ৰথম তিনিটা অঙ্কত বিভক্ত নাটক 'হু ইজ এফ্ৰেইড অব ভাৰ্জিনিয়া উল্‌ফ 'ৰ (১৯৬২) কেন্দ্ৰীয় সংঘাতত সেই ষ্ট্ৰীণ্ডবাৰ্গীয় দ্বন্দ্ব ("ডেন্স অব ডেথ" স্মৰ্তব্য) - এজন চিন্তাশীল অসফল ইতিহাসৰ অধ্যাপক, তেওঁৰ কটুভাষী স্ত্ৰী মাৰ্থা—যাৰ মানসিক গঠন প্ৰণালী নানান স্বীকাৰোক্তি, বিস্ময়ৰ উন্মুক্তি আৰু জটিল পৰিস্থিতিৰ ধোঁৱাৰে আচ্ছন্ন। বহুখিনি অ'নিলৰ শেষৰ ফালে লিখা নাটকৰ দৰে। উক্ত নাটকত থকা স্ত্ৰী পুৰুষৰ আদিম দ্বন্দ্ব বা যৌন হিংস্ৰতাৰ ধাৰণা আৰু কাল্পনিক সন্তানক মুখ্য প্ৰতীক হিচাপে ব্যৱহাৰৰ কৰাৰ ইঙ্গিত সঁচাই মন কৰিবলগীয়া। নিত্য বিবাদমান এই দম্পতীৰ সহাৱস্থান পৰস্পৰৰ প্ৰতি গভীৰ ঘৃণা, ঘৃণ্য প্ৰতিহিংসা, দোষাৰোপ, দুৰ্বলতা, অযোগ্যতাৰ অভিযোগ গোপন বিভ্ৰান্তিৰ দ্বাৰা বিঘ্নিত আৰু ব্যঙ্গ আৰু শ্লেষৰ বৰ্বৰ আক্ৰমণাত্মক ভাষাত উদঘাটিত। এই ধৰণৰ এক উদঘাটনৰ মাধ্যেমেৰে যদিও নাটক চৰম মুহূৰ্ত্তত উপনীত হয়, তথাপি ধাৰণা হয় তেওঁৰ নাটকৰ চৰিত্ৰসমূহৰ চাৰিত্ৰিক বৈশিষ্ট্য উন্মোচন কৰাতকৈ সেইবোৰে কেনেকৈ তেওঁলোকৰ বাস্তৱ সত্বাক গোপনে সুৰক্ষিত কৰি ৰখাৰ চেষ্টা কৰে—সেই দিশৰ প্ৰতিয়েই অধিক প্ৰাধান্য দিয়ে। সি যেন এক প্ৰকাৰ জুৱাখেলৰ নিচিনা। কাৰণ চৰিত্ৰৰ বাস্তৱ সত্বা উদঘাটিত কৰি সেৱা সত্য নোহোৱাটোও প্ৰমাণ পোৱা যাব পাৰে। পিৰানদেল'ৰ "illusion of reality" ৰ নিচিনা। সঁচা মিছাৰ লীলা ৰহস্যত ৰঙীন ই যেন এক প্ৰহেলিকা। প্ৰতি সন্ধ্যাৰ মদ-মত্ত চুৰবিয়েলিষ্টিক পৰিবেশত তেওঁলোকৰ সংঘৰ্ষ যেন আনুষ্ঠানিক নিত্যকৰ্ম্ম। গভীৰ ৰাতিৰ পাৰ্টি আড্ডা, য'ত দৰ্শকৰ ভূমিকা পালন কৰিছে কম বয়সীয়া বায়ল'জিৰ শিক্ষক নিক আৰু তেওঁৰ শান্ত, মৃদু ভাষিণী সহজসৰল স্ত্ৰী হনিয়ে। প্ৰথমতে উক্ত দম্পতীক নিৰ্দোষ পাৰ্শ্ব-দৰ্শকৰ হিচাপে দেখা পোৱা যাব —যি তেওঁলোকৰ হোষ্টৰ কাজিয়া দেখি অপ্ৰস্তুত হৈ যাব। জৰ্জ্জে অৱশ্যে পিছত নিৰ্দ্দয়ভাবে তেওঁলোকৰ গুপ্তকীৰ্ত্তি ফাদিল কৰি দিব। যেনে - নিকৰ সুবিধাবাদী কাম-কাজ, হনিৰ সন্দেহাকীৰ্ণ গৰ্ভপাত। কিন্তু ক্ৰমশঃ সকলোবোৰেই উদঘাটিত হৈ উঠিব। 'ফান এণ্ড গেমছ' ক্ৰমে নিষ্ঠুৰ পৰিহাসত পৰিণত হব। 'হিউমিলিয়েট দ্য হোষ্ট' আৰু 'গেট দ্য গেষ্টচ'ৰ পিছত আহিল 'হেম্প দ্য হষ্টেচ' পৰ্ব, যেতিয়া মাৰ্থা আৰু নিক জৰ্জৰ বিৰুদ্ধে প্ৰতিহিংসাত উদ্‌গ্ৰীব হৈ ৰান্ধনিঘৰত তেওঁক অসতীৰ স্বামী প্ৰতিপন্ন কৰাৰ এক দুৰ্বল প্ৰচেষ্টা কৰিব। শেষ পৰ্বটোত ('ব্ৰিং আপ বেবী') মাৰ্থাৰ ওপৰত জৰ্জে প্ৰতিশোধ লব। কাৰণ কিন্তু মাৰ্থাৰ ব্যভিচাৰত লিপ্ত হোৱাটো নহয় (অবৈধ সম্পৰ্কৰ কথা তেওঁৰ কম নহয়)। কাৰণ হ'ল মাৰ্থাৰে খেলাৰ এটা নিয়ম ভঙ্গ কৰিছে অৰ্থাৎ তেওঁ তেওঁলোকৰ 'ল'ৰা'ৰ নাম অভ্যাগত সকলৰ আগত উল্লেখ কৰিছে। জৰ্জে এই অনুপস্থিত যুৱকৰ কৈশোৰ ইতিহাস বৰ্ণনা কৰিবলৈ মাৰ্থাক বাধ্য কৰিব আৰু তেওঁ নিজে মৃত 'ল'ৰা'ৰ বাবে শোক-প্ৰাৰ্থনা কৰিব। এই অভিনয়ৰ চৰম ঘোষণা হব যে তেওঁলোকৰ 'ল'ৰা'ৰ মটৰ দুৰ্ঘটনাত মৃত্যু হৈছে। কিন্তু এই 'ল'ৰা' কল্পনা মাত্ৰ — নিঃসন্তান মাৰ্থাৰ জীৱনৰ এক এৰাব নোৱাৰা মিছা সান্ত্বনা। শেষ দৃশ্যত দেখা যায় যে

হনিৰ সন্তান লাভত দৃঢ় প্ৰতিজ্ঞ আৰু ভীত মাৰ্থাক জৰ্জে সান্ত্বনা দিছে।

নাট্য-কাহিনীৰ উন্মোচনত এল্‌বীয়ে বহু কৌশলৰ সহায় লৈছে —যাক সস্তীয়া কৌতুকৰ খোৰাক বুলি ভাবিবৰ থল আছে। যেনে —স্ত্ৰীক ভয় দেখুৱাবৰ বাবে জৰ্জৰ নকলী গুলী ভৰা বন্দুকৰ লক্ষ্য, আধুনিক বিজ্ঞানৰ নিন্দাত যেতিয়া জৰ্জ পঞ্চমুখ তেতিয়া নাট্যকাৰৰ হাস্যকৰ মন্তব্য 'I will not give up Berlin,' মাৰ্থাৰ ব্যভিচাৰক হাঁহি মুখে মানি লোৱাৰ সময়ত জৰ্জে ফুলৰ থোপা উপহাৰ দিয়া, 'ল'ৰাৰ মৃত্যুৰ টেলিগ্ৰাম দেখুৱাবলৈ কওঁতে তেওঁ 'খাই পেলাইছো' বুলি কোৱা কথা —এই সকলো (এটা চৰিত্ৰৰ মুখেদি যেনেকৈ কোওৱা হৈছে 'truth and illusion confused') কেৱল মঞ্চ চমকৰ বাহিৰে আন একোৱেই হব নোৱাৰে। এল্‌বীৰ ক্ষেত্ৰত আৰু বিপদৰ কথা হৈছে তেওঁ নাটকৰ বিভিন্ন ৰীতি পদ্ধতি সানি পুতকি পেলায়। হয়তো তেওঁ আৰম্ভ কৰিছে এটা বিশেষ ৰীতিৰ অনুসৰণত —তাৰ পিছত দৰ্শকক পূৰ্ব প্ৰস্তুতিৰ কোনো সুযোগ সুবিধা নিদিয়াকৈ সেই ৰীতি ভঙ্গ কৰিছে। উদাহৰণ স্বৰূপে 'হু ইজ এফ্ৰেইড অব ভাৰ্জিনিয়া উল্‌ফ' নাটকৰ কাল্পনিক সন্তানৰ প্ৰতীকটোকে ধৰা যাওক। এই নাটকত এল্‌বীয়ে জৰ্জ আৰু মাৰ্থাৰৰ হতুৱাই তেওঁলোকৰ কাল্পনিক সন্তান সম্বন্ধে এনে বহু কথা কৈছে যে যাৰ ধৰ্মীয় আৰু যৌন গূঢ়াৰ্থ আছে। কিন্তু জৰ্জ আৰু মাৰ্থাৰ কথা আৰু কাম আৰু এই মুখ্য প্ৰতীক সদায় দুটা ভিন্ন স্তৰৰ অভিজ্ঞতা হিচাপে ৰৈ গৈছে; এইবোৰৰ ভিতৰত কোনো শৈল্পিক সমন্বয় হোৱা নাই। ফল স্বৰূপে জৰ্জ আৰু মাৰ্থাৰ কাম-কাজৰ উদ্দেশ্য সম্পৰ্কে প্ৰায়েই সন্দেহ জাগে। তেওঁলোকৰ হাঁহি মস্কৰাৰ ভিতৰতো এনেধৰণৰ ভয়ংকৰতা লুকাই থাকে, তেওঁলোকৰ খেলাও বীভৎস বুলি ধাৰণা হয়। এইবোৰ সত্বেও আমি তেওঁলোকৰ দুখ আৰু যন্ত্ৰণা সহানুভূতিৰে উপলব্ধি কৰো। কিন্তু যি মুহূৰ্ত্তত চৰিত্ৰ দুটাক আমাৰ প্ৰিয় আৰু পৰিচিত যেন লাগে, তাৰ পিছ মুহূৰ্ত্ততে পুনৰ সিহঁতৰ কাৰ্য্যকলাপ দুৰ্বোধ্য হৈ উঠে। ইয়াৰ উপৰিও নাটকসমূহৰ ভঙ্গী মূলতঃ বাস্তৱবাদী হোৱাত ঘটনাৰ যুক্তি গ্ৰাহ্যতা সম্পৰ্কে স্বাভাৱিকতে দৰ্শকৰ এটা দাবী থাকে। অথচ বহু ক্ষেত্ৰতে এল্‌বীয়ে সেই দাবী পূৰণ কৰিব পৰা নাই। যেনে নিক্ আৰু হনি ('হু ইজ এফ্ৰেইড' নাটকত)য়েতো বুজিয়েই পাইছিল যে সেই ৰাতি মাৰ্থা আৰু জৰ্জে পৰস্পৰক তীক্ষ্ণতম বাণত বিদ্ধ কৰিব, ৰক্তাক্ত কৰিব, কিন্তু সেই কথা বুজাৰ পিছতো তেওঁলোক সেই ফ্লেটত ৰৈ গ'ল কিয়? এই প্ৰশ্নৰ সদুত্তৰ এল্‌বীয়ে দিব পৰা নাই।

সাধাৰণতে এল্‌বীৰ নাটকৰ গোটেই পৰিৱেশটোৱেই বাস্তৱধৰ্মী। তাৰ মাজতে হঠাৎ এটা প্ৰতীক! এই ধৰণৰ প্ৰতীক কোনো কোনো সময়ত গোটেই নাটকখনৰ ভিতৰত এক যোগসূত্ৰ হিচাপে ব্যৱহৃত হব পাৰে। কিন্তু এল্‌বীৰ নাটকত প্ৰায়েই প্ৰতীকৰ লগত গোটেই নাটকৰ কোনো সম্পৰ্ক নাথাকে। আয়'নেস্কো বা বেকেটেও প্ৰতীক ব্যৱহাৰ কৰে, কিন্তু তেওঁলোকৰ নাটক বাস্তৱৰ প্ৰতি অনুগত্য নহয়, সেইবোৰ সম্পূৰ্ণ ভিন্নৰীতিৰ নাটক। বহু ভুল ত্ৰুটী থকা সত্বেও এটা সময়ত "হু ইজ এফ্ৰেইড অব ভাৰ্জিনিয়া উল্‌ফ" কেনেকৈ এক প্ৰচণ্ড আলোড়নৰ সৃষ্টি কৰিবলৈ সমৰ্থ হৈছিল? অৱশ্যে এল্‌বীৰ

নাটকৰ জনপ্ৰিয়তাৰ প্ৰধান কাৰণ হৈছে তেওঁৰ অসাধৰণ নাট্যবোধ। মঞ্চত কি ধৰণৰ সংলাপৰ প্ৰয়োজন এই বিষয়ত এল্‌বী যথেষ্ট সচেতন।তেওঁৰ সংলাপত লঘু কৌতুক, বুদ্ধিৰ দীপ্তি আৰু তীক্ষ্ণতা আছে আৰু আছে এক ধৰণৰ বন্য প্ৰাকৃত শক্তিৰ আভাস। 'হু ইজ এফ্ৰেইড'ৰ মঞ্চ সাফল্যৰ মূলত আছে —এই নাটকৰ সংলাপ। ভয়ানক বীভৎসতাৰ লগত কৌতুক মিহলাই এক বিচিত্ৰ নাটকীয় পৰিৱেশ সৃষ্টি কৰাৰ ক্ষমতাও এল্‌বীৰ এক ডাঙৰ গুণ। এইটো স্বীকাৰ কৰিবই লাগিব যে উক্ত নাটকত হুনিৰ সন্তান সম্ভাৱনাই দৰ্শকক এক বিচিত্ৰ নাটকীয় অভিজ্ঞতাৰ স্বাদ দিয়ে। এই নাটকত নাট্য ক্ৰিয়া অবিশ্বাসযোগ্য বুলি ধাৰণা হয়, নিক আৰু হুনিৰ চৰিত্ৰ চিত্ৰণো অগভীৰ, দুৰ্বল। ব্ৰডওৱেৰ মঞ্চসফল এই নাটখন উচ্চাকাঙ্খাৰ স্বপ্নৰে মণ্ডিত আৰু নাট্যকাৰৰ নানা গুণ —বুদ্ধি, চাতুৰ্য্য, সাংগঠিক সংযম, কাব্যময়তা, নানা ৰূপকৰে সমৃদ্ধ হলেও এটা বিশ্বজনীন সত্য, সুন্দৰ আৰু মঙ্গলাময় জীৱন দৰ্শনৰ অভাৱত মহৎ নাট্যকৰ্মৰ গৌৰৱৰ পৰা বঞ্চিত হ্‌বলৈ বাধ্য।

তেওঁৰ অন্যান্য নাটক সমূহৰ ভিতৰত "দ্য আমেৰিকান ড্ৰীম" (এটা দৃশ্য, ১৯৬৯) আমেৰিকাৰ মূল্যবোধক ব্যঙ্গ কৰি লিখা ৰূপক, grotesque comedy আৰু "দ্য ডেথ অব বেচি স্মিথ"ত আছে এক শেতাঙ্গিনীৰ নিগ্ৰো বিদ্বেষ ব্যাধিৰ উৎস সন্ধান। পুনৰ কৈছো "দ্য জু ষ্টৰী"ত দুটা চৰিত্ৰৰ কথা বতৰাৰ মাধ্যমত মানসিক ব্যাধিগ্ৰস্থ এজন যুৱক আৰু চেন্ট্ৰেল পাৰ্কৰ বেঞ্চীত বহা সৰল সহজ এজন ভদ্ৰলোকৰ —মানৱ সমাজত খাপ খুৱাই চলাৰ (বিকৃত মনৰ) অক্ষমতাৰ কাহিনী বৰ্ণিত হৈছে। তেওঁ প্ৰথমে জানিব পুৰুষ আৰু নাৰী উভয়ৰ ক্ষেত্ৰতে তেওঁৰ যৌন অক্ষমতাৰ কথা। তাৰ পিছত দীঘলীয়া বিৱৰণ জীৱ-জন্তুৰ লগত তেওঁৰ সম্পৰ্কৰ, বিশেষকৈ তেওঁ লেণ্ডলেডীৰ সেই ভয়ঙ্কৰ ক'লা কুকুৰটো যিটোক বিহ খুৱাই মাৰিবলৈ বিচাৰিছিল। বহু প্ৰস্তুতিৰ পিছতো সেই হত্যাকাণ্ড সম্ভৱ হোৱা নাই —কাৰণ "I wanted the dog to live so that I could see what our relationship would come to"। তেওঁৰ মনত এক আধ্যাত্মিক অনুভূতিৰ সৃষ্টি হ'ল। তেওঁৰ ধাৰণা হ'ল —তেওঁক কামোৰোৱাৰ চেষ্টা আৰু তেওঁ কুকুৰক মাৰিব নোৱৰা, সঁচা কৰবলৈ গলে ভাল পোৱাৰেই ভিন্ন প্ৰকাশ। সেই কাৰণে তেওঁ এবাৰ ঈশ্বৰৰ উপস্থিতি দেখিবলৈ পালে —তেওঁৰ ওপৰৰ ফ্লেটত যি গৰাকী নিগ্ৰো থাকে, তেওঁৰ লোভাসক্তা লেণ্ডলেডী, আনকি অশ্লীল ছবিৰ যি তাচ পাতবোৰ তেওঁৰ ঘৰত আছে। অধিক কি বেঞ্চীত বহা ভদ্ৰলোকজনৰ প্ৰতি তেওঁৰ ভাল পোৱাৰ প্ৰমাণ স্বৰূপে তেওঁক ঘোচা মাৰিব, তেওঁৰ পুৰুষত্বক অপমান কৰিব আৰু তেওঁক এখন খোলা ছুৰী ধৰি ৰাখিবলৈ বাধ্য কৰি তেওঁ জপিয়াই পৰিব। মৃত্যুৰ আগেয়ে সেই ভদ্ৰলোক জনক জড় পদাৰ্থৰ অভিযোগৰ পৰা মুক্ত কৰি তেওঁক ঈশ্বৰৰ ওচৰলৈ অনুমোদন কৰিব। এই নাটকত মানি লোৱা হৈছে যে মানসিক ৰোগী, অপৰাধী আৰু বিকৃত জীৱন যাপন-কাৰীয়ে আনৰ তুলনাত ঈশ্বৰৰ ওচৰা-ওচৰিকৈ বাস কৰে। আচলতে 'জু ষ্টৰী'ত সেই ধৰণৰ যৌন আৰু ধৰ্মীয় কৌশল প্ৰয়োগ কৰা হৈছে যি আমি এলেন জিনিচবাৰ্গৰ

কবিতাত পাও।

জৰ্জ অ'নিলৰ আমেৰিকান ড্ৰীম নাটকত এটা বিশেষ মাৰ্কিন পৰিয়ালৰ জীৱন বিমুখ ক্ষয়িষ্ণুতাৰ পুৰুষানুক্ৰমিক ইতিহাস বৰ্ণিত হৈছে। এলবীৰ "এন আমেৰিকান ড্ৰীম" নাটকৰ মূল বক্তব্য হৈছে বাহিৰৰ সুখ, আৰাম আৰু চাক চিক্যৰ আঁৰত মাৰ্কিন জীৱনৰ অন্তঃসাৰশূন্যতা। আয়নেস্কোৰ "দ্য বল্ড চোপ্ৰেনা"ৰ লগতো এল্‌বীৰ "এন আমেৰিকান ড্ৰীম" নাটকৰ সাদৃশ্য কম নহয়। আয়নেস্কোৰ নাটকৰ মিঃ স্মিথ আৰু মিছেছ্ স্মিথ আৰু তেওঁলোকৰ পৰিচাৰিকাৰ লগত এল্‌বীৰ 'এন আমেৰিকান ড্ৰীম'ৰ মামী, দাদী আৰু মিছেছ্ বাৰ্কাৰৰ হাবভাব আৰু আচাৰ ব্যৱহাৰৰ লগত অজস্ৰ মিল আছে। এই নাটকত মামীৰ টুপিয়ে দৰ্শকক এক বিচিত্ৰ নাটকীয় অভিজ্ঞতাৰ স্বাদ নিদিয়াকৈ নেথাকে।

"দ্য ষ্টেণ্ড বক্স" (১৯৬০) এক প্ৰকাৰৰ প্ৰতীক নাটক। 'মামী' আৰু 'ডাডী' যি গ্ৰেণ্ডমাৰ প্ৰতি বিৰক্ত হৈ উঠিছে, তেওঁক তেওঁলোকে সমুদ্ৰতীৰত পেলাই আহিব — য'ৰ পৰা এজন যুৱকে, মৃত্যুৰ প্ৰতিনিধিয়ে তেওঁক তুলি থৈ যাব।

'টাইনি এলিচ' নামৰ নাটকখনক এল্‌বীয়ে ৰহস্য নাটক বুলি কবলৈ বিচাৰিছে। কোনো কোনোৱে আকৌ মাৰ্কিন সংস্কৃতিৰ বিৰুদ্ধে এই নাটকখন এক প্ৰচণ্ড ব্যঙ্গ বুলি কৈছে। ই যেন এক ফাকি, কিন্তু ইচ্ছাকৃতনে কি সেইটো বুজি পোৱা নাযায়। এল্‌বী কোন দলত? এন ডি ওৱাৰ হলে জানো সঁচাই তেওঁক ব্ৰিলো বক্সৰ শৈল্পিক মূল্যত বিশ্বাস কৰে? কেন্দ্ৰীয় কাহিনী ধাৰ্মিক অনুষ্ঠানক মঞ্চ কৌশল আৰু 'অভিনয়ৰ অভিনয়' সদৃশ যন্ত্ৰ হিচাপে ব্যৱহাৰ কৰিব। এই প্ৰেৰণা ঝঁ জেনেৰ 'দ্য বেলকনী'ৰ পৰা পোৱা গৈছে বুলি কব পাৰি। ইপিনে ধনী স্ত্ৰীৰ এজন মানুহৰ জীৱনৰ ত্যাগৰ প্ৰতিদানত ধন, সম্পত্তি দানৰ ঘটনা ডুৎৰেণমাটৰ 'দ্য ভিজিট'ৰ পৰা গ্ৰহণ কৰা হৈছে বুলি কলে আশ্চৰ্য্য হবলগীয়া নাই। নাটকৰ প্ৰতীক ধৰ্ম্মীতা —ৰহস্যময় দুৰ্গপ্ৰসাদ, নীচতা আৰু পবিত্ৰতাৰ সংমিশ্ৰণ, আধুনিক খ্ৰীষ্টমূৰ্ত্তিৰ যন্ত্ৰণা —এইবোৰৰ প্ৰেৰণা যে ষ্ট্ৰীণ্ডবাৰ্গৰ 'এ ড্ৰীম প্লে'ৰ পৰা অহা নাই — সেই কথাও অস্বীকাৰ কৰিব নোৱাৰি। আৰু নাট্যবস্তুৰ আনুষ্ঠানিক মূল ভেটি "metaphysical rumbling" এলিয়টৰ 'দ্য ককটেল পাৰ্টি'ৰ অনুকৰণত নিৰ্ভৰশীল সেই কথাও উলাই কৰিব নোৱাৰি। গ্ৰাহামগ্ৰীণ, নিউটেষ্টামেন্ট আৰু টেনেছি উইলিয়াছৰ প্ৰতিধ্বনি নুশুনাকৈ থকা নাই বুলিও বুকুত হাত দি কব নোৱাৰি।

এতেকে "টাইনি এলিচ"ত কোনো পূৰ্ণাঙ্গ, কোনো নিটোল আৰু সুষম শিল্প কৰ্মৰ অৱকাশ নাই। অনুত্তেজক, অৰ্থহীন কাহিনী বিন্যাস। মানৱ জ্ঞানৰ অসম্পূৰ্ণতা। বাস্তৱ আৰু প্ৰতীয়মানতা, ঈশ্বৰ স্পৰ্শৰ দুৰ্গমতা প্ৰভৃতি দাৰ্শনিক ভাৱনাসমূহ যেন ইতস্তত আৰু বিক্ষিপ্ত ভাবে অৱতাৰণাৰ প্ৰয়াস কৰা হৈছে। কাহিনীৰ নিম্নলিখিত কথাবোৰ লক্ষণীয়ঃ দুই বিলিয়ন ডলাৰ দানৰ প্ৰতিদান স্বৰূপে ধূৰ্ত্ত কেৰ্ডিনেল আৰু ল'ইবাৰ (সহপাঠী) পৰামৰ্শ কৰি ৰোমান চাৰ্চৰ ধৰ্মগুৰু জুলিয়ানক এলিচৰ ঘৰলৈ পঠালে। এলিচ প্ৰভূত অৰ্থৰ অধিকাৰিণী যি এই দুই বিলিয়ন দান কৰিছে। পিছত দেখা গ'ল

এলিচ ঈশ্বৰৰ সেৱাত আত্মোৎসৰ্গ কৰা এগৰাকী সন্ন্যাসিনী। যদিও তেওঁ বহুপুৰুষৰ শয্যাসঙ্গিনী হৈছে —বাট্‌লাৰৰ লগতো —তথাপি তেওঁক ভাৰ্জিন মেৰীৰ লগত তুলনা কৰা হয় (ল'ইৱাৰ যেন চয়তানৰ সঙ্কেতবহ চৰিত্ৰ?)। এই তিনিজন —এলিচ, ল'ইৱাৰ আৰু বাট্‌লাৰ এটা বিৰাট দুৰ্গত বাস কৰে (এই দুৰ্গটো জানো বিশ্বভূৱনৰ প্ৰতীক?)। উক্ত দুৰ্গৰ এটা কোঠাৰ ভিতৰত দুৰ্গৰ এটা নিখুত সৰু নকল থোৱা হৈছে —যাৰ নাম 'অশুাৰচ অব দ্য ওৱৰ্ল্ড'। এই 'অশুাৰচ'ৰ ভিতৰত কিছুমান সৰু নকল আছে। আঁচল দুৰ্গটো হয়তো আৰু ডাঙৰ এটা কোঠাৰ ভিতৰত এক ক্ষুদ্ৰ নকল মাত্ৰ। সেই ডাঙৰ কোঠাটোৰো তাতোকৈ ডাঙৰ কোঠা আছে। অন্তহীন এই নকল প্ৰতিচ্ছবিৰ শোভাযাত্ৰা। এই 'অশুাৰচ' যদিও অকল ক্ৰমবৰ্দ্ধান ত্ৰিভুৱনৰেই প্ৰতীক নহয়, এখন বেদীও। তাত এই ৰহস্যময় ত্ৰিমূৰ্ত্তিয়ে প্ৰাৰ্থনা কৰে আৰু যাৰ ভিতৰত হয়তো বাস কৰে এলিচ নামক ঈশ্বৰ (এই অৰ্থত টাইনি-এলিচ)।

পিছত জনা যাব যে এই তিনিজনে জুলিয়ানক আনুষ্ঠানিক বলিদানৰ বাবে প্ৰস্তুত কৰিব। তেওঁক বাধ্য কৰোৱা হ'ব খ্ৰীষ্টৰ মৃত্যুৰ পুনৰাভিনয় কৰিবলৈ। জুলিয়ানৰ খ্ৰীষ্টৰ ভূমিকা পালনৰ যোগ্যতা আধ্যাত্মিক নহয়, নৈতিকো নহয়, কেৱল শাৰীৰিক আৰু মানসিক। আত্ম-পীড়নমূলক নানা দুঃস্বপ্নৰ চিকাৰ তেওঁ। জুলিয়ানৰ এই শ্বহীদসুলভ আত্মত্যাগৰ প্ৰণালী বিচিত্ৰ। প্ৰথমে এলিচে তেওঁক প্ৰলোভিত কৰে বিয়া কৰাবলৈ, পিছত তেওঁক পৰিত্যাগ কৰিব আৰু অৱশেষত ল'ইৱাৰে তেওঁক গুলী কৰি মাৰিব। 'পেছন' আৰম্ভ হ'ল এইবাৰ। ধৰ্মীয় প্ৰতীকৰ শিলাবৃষ্টি নামি আহিল। মৃত্যুৰ পন গনি থকা জুলিয়ানক নীলা ক্লক পৰিহৃতা এলিচে ধৰি আছে (খ্ৰীষ্টৰ নিচিনাকৈ?) আৰু তেওঁ জুলিয়ানক এলিচৰ দেৱত্বৰ শ্ৰেষ্ঠতাক মানি লবলৈ কৈছে। জুলিয়ানে মানি লবলৈ অস্বীকাৰ কৰিলে তেওঁ পৰিত্যক্ত হ'ব। তেতিয়া তেওঁ চিঞৰি কব, "Alice, Oh Alice, why has thou forsaken me?" ক্ৰশবিদ্ধ খ্ৰীষ্টৰ নিচিনাকৈ প্ৰসাৰিত জুলিয়ানৰ বাহু 'অ'শুাৰ্চ অব দ্য ওৱৰ্ল্ড'ৰ গাত ঢলি পৰিব। শেষ নিশ্বাসৰ লগে লগে তেওঁ এলিচক মানি লব, মঞ্চৰ পৰা লাউড স্পীকাৰত তেওঁৰ হৃদয় স্পন্দন আৰু নিশ্বাসৰ শব্দ উচ্চস্বৰে প্ৰচাৰ কৰা হ'ব। ভিক্টোৰীয় যুগৰ অতি নাটকীয় দৃশ্য আৰু আছে; যেনে - নগ্ন এলিচৰ ওৰণিৰ তলত তেওঁৰ শৰীৰৰ গোপনতম প্ৰান্তত জুলিয়ানৰ বিলীন হৈ যোৱা অথবা গুলী মাৰি তেওঁক হত্যা কৰা ইত্যাদি।

এল্‌বীৰ 'ফেম এণ্ড ইয়েন', 'ডেথ অব বেচিস্মিথ', 'এগুগেম'ৰ ৰীতিত লিখা 'ষ্টেণ্ডবক্স' নাটকসমূহ ইয়াত আলোচনাৰ আওতালৈ অনা নাই। কাৰণ এল্‌বীৰ নাট্যমান অনুযায়ী এইবোৰ নাটকৰ মান নিম্ন স্তৰৰ। ইয়াৰ উপৰিও ১৯৬৩ চনত 'কাৰ্চন মেক কেৰ্ল্চ'ৰ অনুসৰণত 'দ্য বেলেড অব দ্য চেড কাফে' লিখে। সম্পতি 'মেলকম' নামৰ নাটকখন লিখিছে আৰু ঘোষণা কৰিছে যে নতুন নতুন ঢঙত নতুন নতুন বিষয়বস্তুৰে তেওঁ নাটক লিখিব। কিন্তু ১৯৬২ চনত তথাকথিত মননশীল নাটক "হু ইজ এফ্ৰেইড অব ভাৰ্জিনিয়া উল্‌ফ?" লিখি প্ৰচণ্ড আলোড়নৰ সৃষ্টি কৰা এবছাৰ্ড নাট্যকাৰ এডৱাৰ্ড ফ্ৰেকলিন এল্‌বীৰ

জনপ্ৰিয়তা জানো ম্লান নপৰাকৈ অটুত আছে? লঘু ভাষাৰে কবলৈ গ'লে —এল্‌বীৰ বজাৰ দৰ সম্ভৱতঃ বৰ্ত্তমান কমি গৈছে।

সি যি কি নহওঁক এল্‌বী নাট্যকাৰ হিচাপে কুশল, চতুৰ আৰু নৱ নৱ উদ্ভাৱনী শক্তি সম্পন্ন। এইটো কোৱা বাহুল্য যে 'হু ইজ এফ্ৰেইড.........' নাটকৰ মঞ্চ সাফল্যৰ মূলতে আছে ইয়াত সংলাপ। দৰ্শকক কি ভাবে প্ৰেক্ষাগৃহত মন্ত্ৰ মুগ্ধ কৰি ৰাখিব লাগে, সেই কথা এল্‌বীয়ে ভালদৰেই জানে। তেওঁৰ নাটকে বুদ্ধিজীৱী মহলৰো দৃষ্টি আকৰ্ষণ কৰিছে। এল্‌বীৰ জনপ্ৰিয়তাৰ দ্বিতীয় কাৰণ হৈছে মাৰ্কিনী জাতীয়তাবাদ। নাটকত এল্‌বীয়ে সমস্যাৰ মুখামুখি নহৈ কেৱল মাত্ৰ মুখামুখি হোৱাৰ ভাও ধৰে। এল্‌বীৰ নাটকত পাঠকৰ বোধৰ ওপৰত পাতল চাপ পৰে; সেইহে তেওঁৰ নাটক পঢ়ি বা দেখি বেছ তৃপ্তি পোৱা

আধুনিক জাৰ্মান নাটক

দ্বিতীয় বিশ্বযুদ্ধৰ পৰিসমাপ্তি ঘটিল। সমস্ত জাৰ্মানী ক্লান্ত বিধ্বস্ত। ডাঙৰ ডাঙৰ ৰঙ্গ মঞ্চবোৰ ধ্বংস হোৱাত কিছু বছৰ ধৰি অস্থায়ী মঞ্চ বা সৰু সুৰা সাধাৰণ মঞ্চতেই নাটক হৈছে। ইয়াৰ উপৰিও জাৰ্মানীৰ সাংস্কৃতিক কেন্দ্ৰটোও বিনষ্ট কৰে। ৰাজনৈতিক আৰু সাংস্কৃতিক বিকেন্দ্ৰীকৰণৰ ফলত মুনিখ, ডুচেলডৰ্ফ, ফ্ৰাঙ্কফুৰ্ট, হামবুৰ্গ প্ৰভৃতি আঞ্চলিক ভিত্তিত শিল্প সংস্কৃতিৰ কেন্দ্ৰ হয়। ফলত যুদ্ধোত্তৰ কালত জাৰ্মানীত গা কৰি উঠে প্ৰাদেশিকতা আৰু বিচ্ছিন্নতাই। সকলোতকৈ ওপৰত দেশৰ ৰাজনৈতিক বিভাজন আৰু আধ্যাত্মিক অনৈক্যৰ সৃষ্টি হয় যি কালক্ৰমত ডাঙৰ ৰূপ ধাৰণ কৰে। অৱশ্যে অনেক বিষয়ৰ দৰে নাটকৰ ক্ষেত্ৰত যেন দেখা যায় দুই জাৰ্মানীৰ স্বতন্ত্ৰ অস্তিত্ব।

সি যি কি নহওক দ্বিতীয় মহাযুদ্ধৰ ফলশ্ৰুতি হিচাপে সৃষ্টিমূলক নাট্য সাহিত্য জাৰ্মানীত ১৯৩৩ খ্ৰীষ্টাব্দত শেষ হয় যদিও ইয়াৰ পুনৰ উত্থান ঘটে ১৯৪৫ খ্ৰীষ্টাব্দত। নাটকৰ ক্ষেত্ৰত এই বাৰটা বছৰ এক শূন্যতা, ৰিক্ততা আৰু ধ্বংসৰ কাল। নাজী ৰাজত্বত কোনো প্ৰতিভাবান স্ৰষ্টাই স্বাধীন চিন্তাৰ অধিকাৰী হব পৰা নাছিল। চৰকাৰৰ প্ৰয়োজন আৰু নিৰ্দ্দেশ মতেই সকলো ৰচিত হৈছিল অথবা ধ্বংস কৰা হৈছিল। সঁচা কথা কবলৈ গ'লে দ্বিতীয় মহাযুদ্ধোত্তৰ জাৰ্মানীৰ নাট্য সাহিত্যত প্ৰথম পৰ্য্যায়ত এটা শূন্যতাই গা কৰি উঠিছিল আৰু শতাব্দীৰ প্ৰথমাৰ্দ্ধত এক্সপ্ৰেছনিজমৰ যি অপৰূপ প্ৰকাশ দেখা গৈছিল, সেইধৰণে কোনো সাংস্কৃতিক অভ্যুত্থান দৃষ্ট হোৱা নাছিল।

উদ্ভ্ৰান্ত বিমূঢ় পৰিস্থিতি আৰু সৃজনশীল স্ৰষ্টাৰ অভাৱত ক্লাছিক নাটক আৰু বিদেশী নাটকৰ অভিনয়েই প্ৰথমে বিশেষভাৱে পৰিলক্ষিত হৈছিল। অন্যান্য জাতিৰ লগতে নাজীকৃত সাংস্কৃতিক আৰু শৈল্পিক বিচ্ছেদৰ বিপৰীত আঘাতে বৰ্হিদেশীয় নাটকক যেন অতিমাত্ৰাই আকৰ্ষণীয় কৰি তুলিছিল। বিদেশী নাটকেৰে জাৰ্মান মঞ্চ উপচি পৰিছিল। সমসাময়িক ফৰাচী আৰু আমেৰিকান নাটক, অথবা ইংৰাজী বা স্পেনিছ নাটক অজস্ৰবাৰ অভিনীত হৈছিল। উদাহৰণ স্বৰূপে ধৰক অৰ্নটন ওয়াল্ডাৰৰ "বাই দ্য স্কীন অব আৱাৰ টীথ' বিশেষ জনপ্ৰিয় হৈছিল। পশ্চিম জাৰ্মানীত তীক্ষ্ণ বাস্তৱতা, দুঃসহ বেদনা আৰু জীৱন যন্ত্ৰণাৰ চিত্ৰ লৈ আমেৰিকান নাটকে বিশেষ জনপ্ৰিয়তা অৰ্জন কৰিছিল। জাৰ্মান নেচাৰেয়েলিষ্টিক নাটকৰ লগত সেইবোৰৰ গভীৰ মিল পৰিলক্ষিত হয়। পূৱ জাৰ্মানীৰ

ৰঙ্গমঞ্চসমূহে মাক্সীয় প্ৰত্যয়কে গ্ৰহণ কৰে। মাক্সবাদক জীৱনৰ নিৰাময় শক্তি বুলি ধাৰণা কৰে। ইয়াত সাধাৰণতে ৰাছিয়ান নাটক অভিনীত হৈছিল। অৱশ্যে এই প্ৰভাৱ প্ৰথমাৰ্দ্ধত সৰ্বগ্ৰাসী হ'লে জাৰ্মান নাট্যকাৰ সকলৰ স্বকীয় সৃজনশীন ক্ষমতাৰ দ্বাৰা নাটক ৰচনা কৰিবলৈ আৰম্ভ কৰে আৰু বিশ্বৰ প্ৰতিভাবান স্ৰষ্টা হিচাপেই বন্দিত হয়।

গে অৰ্গ কেইজাৰ (Georg Kaiser) পূৰ্ববৰ্ত্তী কালৰ লিখক হ্লেও আধুনিক (অৰ্থাৎ যুদ্ধোত্তৰ ১৮৭৮ - ১৯৪৫) যুগলক্ষণ তেওঁৰ লেখনীৰ মাজত বিদ্যামান। তেওঁ প্ৰকৃতপক্ষে দুই যুগৰ মিলন সেতু। গে অৰ্গ কেইজাৰ জাৰ্মান এক্সপ্ৰেছনিষ্ট স্কুলৰ শ্ৰেষ্ঠ নাট্যকাৰ, তেওঁ অভিব্যক্তিবাদৰ বিক্ষিপ্ত বিচ্ছিন্ন ভাবৰাজিক সংহত ৰূপদান কৰে আৰু অভিব্যক্তিবাদী নাটকৰ ৰচনাভঙ্গীক নিখুঁত নৈপুণ্য প্ৰদান কৰে। কেইজাৰৰ প্ৰথম পৰ্য্যায়ৰ নাটকৰ ভিতৰত স্মৰণীয় হ'ল 'The Daring Seafarer' (১৯২৫) য'ত সম্পত্তি লাভৰ বাবে নায়ক আমেৰিকালৈ যাবলৈ উদ্যত, শেষ মুহূৰ্ত্তত লোভ ত্যাগ কৰি তেওঁ যাবলৈ অনিচ্ছুক হৈ জাহাজৰ টিকট বিক্ৰী কৰে আৰু প্ৰাণ বচোৱাৰ কাৰণে জাহাজখন যাত্ৰাপথত ধ্বংস হয়। "Two Ties" (১৯৩৫) হোষ্টেলৰ ওৱেটাৰে লটাৰীত টিকট পাই আমেৰিকালৈ যোৱাৰ সুযোগ পায়ো পৰিত্যাগ কৰে। The Lot of Ossain Balvesen (১৯৩৬) নাটকত এজন পোষ্টেল ক্লাৰ্কে লটাৰীত প্ৰথম পুৰস্কাৰ পায়ো দাৰ্শনিকৰ পৰামৰ্শত টিকট ফালি পেলাই পুৰণি জীৱনলৈ উভতি যায়-য'ত তেওঁৰ প্ৰাত্যহিক সাধাৰণ কামতেই পূৰ্ণতাৰ স্বাদ পায়। 'ফ্ৰম মৰ্ন টিল মিডনাইট' (১৯১৬) তেওঁৰ অতি বিখ্যাত নাটক য'ত অৰ্থনৈতিক সভ্যতাক আক্ৰমণ কৰা হৈছে। এজন বেঙ্ক কেছিয়াৰে প্ৰচুৰ টকা লৈ পলায়ন কৰে আৰু এদিনৰ ভিতৰতেই ধন সম্পদৰ অৰ্থহীনতা উপলব্ধি কৰি আত্মহত্যা কৰে। তিনিটা খণ্ডত বিভক্ত 'গেছ' নাটকৰ বিষয়বস্তু মানুহৰ নৱজন্ম আৰু সমসাময়িক পটভূমি। এইখন এখন অতি বিখ্যাত নাটক। কেইজাৰ ১৯৩৮ চনত জাৰ্মানীৰ পৰা চুইজাৰলেণ্ডলৈ যায় —য'ত জীৱনৰ শেষ বছৰ কেইটা নিৰ্বাসনত কটায়।

কেইজাৰৰ যুদ্ধ বিৰোধী মানসিকতা আশ্চৰ্য্য ৰূপত প্ৰকাশ পাইছে "দ্য ৰেফ্‌ট অৱ দ্য মেডুছা' নামৰ এখন সৰু নাটকত। এখন টৰ্পেডো বিধ্বস্ত জাহাজৰ তেৰটা ইংৰাজ লৰা ছোৱালী বহনকাৰী লাইফ ব'টৰ নাটক। তেৰটা শিশুয়ে কু-সংস্কাৰৰ বশবৰ্তী হৈ সিহঁতৰ প্ৰাণৰ ব্যাকুলতাত এটা অসহায় নিৰ্বাক শিশুক সাগৰত পেলাই দিবলৈ উদ্যত হয়। কেৱল বাধা দিয়ে দ্বাদশ বছৰৰ এলেনে। কিন্তু কুসংস্কাৰৰ প্ৰতিমূৰ্ত্তি বালিকা আনাৰ পৰামৰ্শ অনুসৰি লগৰ আনবিলাকে সেই লৰাটোক পেলাই দিয়ে। উদ্ধাৰকাৰী উৰা জাহাজ আহে, সকলো তাত উঠে, কিন্তু এলেন তাত নুঠে। সি আকুল ব্যথিত, যন্ত্ৰণাত কাতৰ, কাৰণ এই নিষ্ঠুৰ সভ্যতাই তাক হত্যা কৰিছে He belonged to the whole world. The whole world is guilty of his death. সি মানুহৰ পাপৰ প্ৰায়শ্চিত কৰিব। শত্ৰু পক্ষৰ উৰা জাহাজ আহে, মেছিন গানৰ গুলীত থকা সৰকা হয়, সি শুই থাকে ক্ৰুছবৃদ্ধ যীশুৰ নিচিনাকৈ।

কেইজাৰে প্ৰায় পঞ্চাশখন নাটক লিখিছিল সামাজিক, ৰোমাণ্টিক, ঐতিহাসিক,

কমেদী, ফার্চ ইত্যাদি। বিষয় আৰু আঙ্গিকৰ বিচিত্ৰ পৰীক্ষাত তেওঁ দক্ষ আৰু সাৰ্থক। তেওঁ অভিব্যক্তিবাদৰ শ্ৰেষ্ঠ লিখক। তেওঁৰ সকলো ৰচনাতে জীৱনৰ প্ৰতি, মানৱতাৰ প্ৰতি, আদৰ্শৰ প্ৰতি তেওঁৰ গভীৰতম উপলব্ধি প্ৰকাশ কৰিছিল। হিংস্ৰ নগ্ন ভয়াবহ পৃথিৱীত তেওঁ সত্য সুন্দৰ শিৱক প্ৰতিষ্ঠা কৰিবলৈ বিচাৰিছিল। মানুহৰ আত্মিক বা আধ্যাত্মিক পুনৰ্জন্মই তেওঁৰ কাম আৰু সেই প্ৰত্যয় তেওঁৰ নাটকত সূৰ্য্যৰ দীপ্তিৰে প্ৰতিভাত।

কাৰ্ল ৎসুকমেয়াৰে (Carl Zuckmayr) কেইবাখনো নাটক ৰচনা কৰিছিল। দ্বিতীয় মহাযুদ্ধৰ পূৰ্বে তেওঁ আমেৰিকালৈ যায়। ৰচনা কৰিলে তেওঁৰ শ্ৰেষ্ঠ নাটক 'দ্য ডেভিলচ জেনেৰেল' (১৯৪৬) য'ত জাৰ্মানীত নাৎসী শাসনৰ ভয়াবহ চিত্ৰ অঙ্কন কৰা হৈছে। জেনেৰেল হেৰছে হিটলাৰৰ ৰাজত্বৰ প্ৰতি প্ৰচণ্ড ঘৃণা পোষণ কৰে, যদিও বিবেকৰ লগত আপোচৰ চেষ্টা কৰি শেষ পৰ্য্যন্ত আত্ম হননৰ দ্বাৰা মুক্তি পায়। 'দ্য কল্ড লাইট' (১৯৫৬) নাটকৰ মূল বক্তব্য এজন নিউক্লিয়াৰ পদাৰ্থবিদ বিশ্বাসঘাতকত পৰিণত হ'ল। কেন্দ্ৰীয় চৰিত্ৰ জাৰ্মান ভগনীয়া ক্ৰীষ্টক ওন্টাৰচ যুদ্ধৰ আৰম্ভণিত ইংলণ্ডত কপৰ্দকহীন হৈ পৰে আৰু জাহাজেৰে কানাডালৈ প্ৰেৰিত হয় য'ত প্ৰতিশ্ৰুতিবান বৈজ্ঞানিক হিচাপে নিযুক্ত হয়। এটম বোমাৰ ওপৰত কৰ্মৰত নিউক্লিয়াৰ বিজ্ঞানী সকলৰ লগত যুক্ত হয় আৰু কমিউনিষ্ট গুপ্তচৰ বৃত্তিত জড়িত হৈ পৰে। শেষত ব্ৰিটিছ চোৰাংচোৱা বাহিনীৰ ওচৰত আত্মসমৰ্পণ কৰে যি সহৃদয়তা কিন্তু দৃঢ়তাৰে তেওঁৰ স্বীকাৰোক্তি আদায় কৰে। স্বীকৃতি প্ৰদানৰ আগেয়ে ব্ৰিটিছ এজেন্টক তেওঁ কয়ঃ 'Through out my life, I have stood in the beam of cold light that came from outside, filling me with an inward frost. But one instant can be like a fire in which everything is transformed'. এই অৰ্ন্তদৰ্শনৰ মাজতেই নাটকৰ প্ৰধান বক্তব্য নিহিত আছে। এই নাটকৰ মূল বিষয় লিখকৰ ভাষাত, 'the intellectual and spiritual crisis of our time'. এই সঙ্কটত নাট্যকাৰে দৃঢ়ভাৱে মানৱ মুক্তি আৰু মানৱ প্ৰত্যয়ৰ সপক্ষেই গভীৰভাৱে নিজৰ খোপনি দৃঢ় কৰিছে।

ফাৰ্দিনান্দ ব্ৰাক্‌নাৰো (Ferdinand Bruckner) হিটলাৰৰ আমোলত নিৰ্বাসিত হয়। নিৰ্বাসনৰ কাল ছোৱাত ৰচিত তেওঁৰ নাটকৰ ভিতৰত উল্লেখযোগ্য হ'ল 'ফৰ হিজ টাইম ওৱাজ শ্বৰ্ট' (১৯৪৩) আৰু 'দ্য লিবাৰেটেড' (১৯৪৫)। তেওঁৰ 'ডেথ অব এ ডল' আৰু 'ফাইট উইথ এঞ্জেল' (দুয়োখনেই ১৯৫৬) এই নাটক দুখনৰ মাজত ক্লাছিকেল নাটকৰ দৃঢ় বন্ধনৰ ভিতৰত আধুনিক চৰিত্ৰ আৰু সমস্যাৰ প্ৰৱেশ ঘটিছে। কোৰাছৰ প্ৰয়োগ আছে আৰু যথাৰ্থ কবিতাৰ ব্যৱহাৰ আছে টি.এছ এলিয়েটৰ দৰে। ফ্ৰিড্ৰিচ ও'ল্‌ফ (Friedrich Wolf) (১৯৮৮-১৯৫৩)ৰ নাটক অত্যন্ত ৰাস্তৱ আৰু প্ৰৱলভাৱে সমাজ সচেতন। তেওঁৰ অতি বিখ্যাত ৰচনা প্ৰফেছৰ মেমলকে (১৯৩৩) নাৎসী সন্ত্ৰাস পটভূমিকাত এজন জুইছ চিকিৎসকৰ জাতিগত সঙ্কট আৰু ভয়াবহ সমস্যাৰ মৰ্ম্মস্পৰ্শী চিত্ৰ উদ্ভাসিত হৈছে। এই নাটকৰ ভিত্তিত নিৰ্মিত ৰাছিয়ান কথাছবি বিশ্বৰ সকলো ঠাইতে

প্ৰদৰ্শিত। তেওঁৰ শেষ নাটক Beaumarchais (১৯৪৫)ৰ কেন্দ্ৰীয় চৰিত্ৰ এজন ফৰাচী নাট্যকাৰ যি তেওঁৰ কমেদীৰ দ্বাৰা বিপ্লৱক উজ্জীৱিত কৰে কিন্তু বিপ্লৱ সংঘটিত হবৰ সময়ত তেওঁক সমৰ্থন কৰিবলৈ দ্বিধাগ্ৰস্ত হয়। তেওঁৰ ৰচনাত জনগণ উদ্বুদ্ধ হয়, তেওঁ জনতাক দেখি অন্তৰৰ পৰাই বেষ্টিলৰ ফালে দৌৰি যায়। এইটো বোধহয় ওল্‌ফৰ ব্যক্তিজীৱনৰ প্ৰতিৰূপ ঃ তেওঁৰ মানসিক দ্বিধা সংকট চিত্ৰিত হৈছে ইয়াত। পূৰ্ব জাৰ্মানীলৈ তেওঁৰ প্ৰত্যাবৰ্ত্তন ১৯৪৫ পৰা ১৯৫৩ চন পৰ্য্যন্ত তেওঁ একো সৃষ্টি কৰিব পৰা নাছিল। সহকৰ্মী নাট্যকাৰ ব্ৰেখটৰ দৰে যি সমাজ ব্যৱস্থাৰ বাবে আজীৱন সংগ্ৰাম কৰিছিল সেই সমাজ ব্যৱস্থাত বাস কৰি তেওঁৰ সৃষ্টি ক্ষমতা স্তব্ধ হৈ যায়। অভিব্যক্তিবাদ আৰু ব্ৰেখটীয় সমাজ বাস্তৱবাদৰ যোগসূত্ৰ স্থাপক হিচাপেই ওল্‌ফ জাৰ্মান নাট্য সাহিত্যৰ অন্যতম স্মৰণীয় ব্যক্তি।

যুদ্ধোত্তৰ কালৰ একমাত্ৰ শক্তিমান স্ৰষ্টা ও'ল্‌ফগগ বৰচাৰ্ট (Wolfgaug Borchert) (১৯২১-১৯৪৭)। এওঁ নাৎসী সন্ত্ৰাস আৰু নিৰ্য্যাতন নীৰৱে সহ্য কৰিবলগীয়া হৈছিল। তেওঁ বন্দী হিচাবে ৰুছিয়াৰ আনুগত্য স্বীকাৰ কৰে আৰু মাৰাত্মক অসুস্থ অৱস্থাত চাইবেৰিয়াৰ পৰা প্ৰত্যাবৰ্ত্তন কৰে আৰু তেওঁৰ বিখ্যাত নাটক 'দ্য মেন আউট চাইদ' (১৯৪৭) ৰ অবিস্মৰণীয় অভিনয়ৰ এদিন আগেয়ে মৃত্যু হয়।

এই নাটকত যুদ্ধোত্তৰ জাৰ্মান জীৱনলৈ প্ৰত্যাগত সৈনিকৰ অসহায়তা, প্ৰাণপণে অস্তিত্বক বৰ্ত্তাই ৰখাৰ ব্যৰ্থ প্ৰয়াস, সিহঁতৰ নিঃসঙ্গতা, নিৰ্জনতা, একাকীত্বৰ তীব্ৰতা আৰু নিষ্কৰুণ কাঠিন্যৰে ৰূপায়িত। নাটকৰ নায়ক পঙ্গু সৈনিক 'বেকমেন' (যি নাট্যকাৰৰেই প্ৰতিৰূপ) হামবুৰ্গৰ ঘৰলৈ উভতি আহি দেখে তাৰ ঘৰত প্ৰিয়জন কেও কিছুয়েই নাই। এল্‌বি নদীৰ পাৰত ঘন নিবিড় অন্ধকাৰত হতাশাচ্ছন্ন নায়ক নদীত জপিয়াই পৰে। কিন্তু নিষ্ঠুৰ কঠিন পৃথিবীত ইয়াৰ মূল্য কি। ইয়াৰেই ভয়াল প্ৰতিনিধিয়ে (আণ্ডাৰ টেকাৰ) কয় ঃ'A man is dead. So what? So nothing. Only a few circles in the water prove that he was ever there. And even they quickly disappear. And when they're gone, he's forgotten, without a trace, as if he'd never even existed. And that's all. এই স্ফীতোদৰ মানুহটোৰে দেখা পায় এজন অসহায় বৃদ্ধক যি স্বয়ং বিধাতাপুৰুষ। হায় বিধাতা!

ভগবান ব্যৰ্থ অসহায়। এই পৃথিবীৰ পৰা তেওঁ নিৰ্ব্বাসিত আৰু মৃত্যুৰ প্ৰতিনিধি দিনে দিনে পুষ্ট সমৃদ্ধ হৈছে। আনফালে নদীয়ে নাৰীৰ ৰূপ ধৰি বেকমেনক ওভোতাই দিয়ে। বেকমেনৰ দ্বিতীয় সত্ত্বাই তাক জীৱনমুখী কৰে। কিন্তু দীৰ্ঘ ব্যৱধানত তাৰ পত্নীয়ে অন্য মানুহৰ পাণি গ্ৰহণ কৰিছে। তাৰ পুৰণি ৰেজিমেন্টৰ কৰ্ণেলেও তাৰ প্ৰতি অৱহেলা দেখুৱাই পৰিত্যাগ কৰিছে। এজন কেবাৰা পৰিচালকে মূঢ় ভীৰুতাত বেকমেনক নতুন জীৱন ধাৰণৰ সুযোগ দিবলৈ অনিচ্ছা প্ৰকাশ কৰিছে। বেকমেন তাৰ মাক দেউতাকৰ ওচৰলৈ গৈ দেখে তেওঁলোক মৃত। শেষ দৃশ্যত বেকমেনৰ কান্দোন ওলাই আহে। তাৰ খণ্ডে ছিন্ন ভিন্ন কৰিবলৈ বিচাৰে সমাজ ব্যৱস্থাক। তাৰ প্ৰশ্নবোৰ অগ্নিঅক্ষৰত

উজ্জ্বলি থাকে ঃ Beckmann - Starved, frozen, abandoned. Here in the middle decades of twentieth century. In the street. In Germany. And people pass by his death distracted, resigned, bored, sickened or indiffierent, indifferent, Oh so indifferent! And the dead man deep within his deadly dream realizes. That his death was like his life : poitless, insignificant, and gray .... where shall I finally go? How shall I live? With whom? For what? Where shall we go in this world! We've been betrayed, Terribly betrayed .... And where is the old man who went around calling himself God? Why doesn't he speak now! Answer now! Why are you all so silent? Why? Will none of you answer? Will no one answer? Is there no answer at all?

সমালোচক ভোলফগাং বোৰছেৰটে এই নাটকখনৰ ভিতৰত তিনিটা বৈশিষ্ট্য অন্বেষণ কৰি পাইছে। প্ৰথমতে এইখন এখন উৎকৃষ্ট নাটক, জাৰ্মানীৰ আধুনিক এক অসাধাৰণ কবি প্ৰতিভাৰ সৃষ্টি। দ্বিতীয়তে যুদ্ধোত্তৰ জাৰ্মান যুৱ সমাজৰ মোহৰভঙ্গ, হতাশা, ক্ষোভ আৰু বেদনা ইয়াত সাৰ্থকভাৱে প্ৰকাশিত। আৰু তৃতীয়তে প্ৰথম বিশ্বযুদ্ধোত্তৰ কালৰ বিশিষ্ট্য শিল্পৰীতি এক্সপ্ৰেছনিজমৰ অতি সাৰ্থক নৱৰূপায়ণ। যুদ্ধোত্তৰ কালৰ জাৰ্মান নাট্যকাৰ আৰু অন্যান্য বুদ্ধিজীৱীসকলে - যাৰ বহুসংখ্যক নিৰ্বাসনত আছিল - আহত ক্ষুব্ধ চিত্তেৰে দেখিলে তেওঁলোকৰ স্বদেশবাসীয়েই — তেওঁলোকৰ অপৰাধ অন্যায় বোধক স্তব্ধ অৱদমিত কৰিছে অথবা মৃত সকলক দোষৰ ভাগী কৰিছে। এওঁলোকৰ নিৰ্দ্দোষিতাৰ যথাৰ্থ স্বৰূপ দাঙি ধৰাৰ আৰু অভিজ্ঞ মনস্তত্ত্ববিদৰ দৰে এওঁলোকৰ অপৰাধী মানসিকতাৰ উদঘাটন কৰাৰ দায়িত্ব ললে নাট্যকাৰসকলে। এই তীব্ৰ বাসনা বুকুত বান্ধি নাট্যকাৰ এৰউইন চিলভেনাচে ৰচনা কৰিলে বিখ্যাত নাটক 'ড° কোৰেঝাক এণ্ড চিল্ড্ৰেন' (১৯৫৭)— ইহুদী এলেকাত লৰা-ছোৱালীক হত্যাৰ কৰুণ কাহিনী।

পিৰানদেলীয় ৰীতিত (আৰু ব্ৰেখটীয় পদ্ধতিতেও) ১৯৪২ চনৰ পটভূমিকাৰ প্ৰায় সত্য ঘটনাৰ ওপৰত ভিত্তি কৰি এই নাটক ৰচনা কৰা হৈছে। কাহিনীৰ সূত্ৰধাৰে দৰ্শকৰ মাজৰ পৰাই কেইটামান চৰিত্ৰক মাতে আৰু তেওঁলোকেই অভিনয় কৰিবলৈ আৰম্ভ কৰে। লঘু ঢঙত আৰম্ভ হোৱা অভিনয়ে ত্ৰমে কঠিন ভয়ানক সত্যক প্ৰকাশ কৰে। ভয়াবহ নাৎসী পটভূমিকাত গেষ্টাপো দলৰ এক উচ্চ পদস্থ কৰ্মচাৰীৰ নেতৃত্বত কি ধৰণে এক মহাপ্ৰাণ সহৃদয় ধৰ্মপৰায়ণ ইহুদী চিকিৎসক আৰু তেওঁৰ অনাথ আশ্ৰমৰ ইহুদী লৰা ছোৱালীক হত্যাৰ ফালে আগুৱাই লৈ যায় তাৰেই নিষ্ঠুৰ কঠিন চিত্ৰ এই নাটকত প্ৰকাশিত। পিৰানদেলোতকৈও এই নাটকৰ বক্তব্য আৰু তীব্ৰ। নাট্যকাৰে দৰ্শকৰ মাজৰ পৰাই অভিনেতা নিৰ্বাচনৰ দ্বাৰা গণহত্যাৰ ক্ষেত্ৰত তেওঁলোকৰ সামগ্ৰিক দায়িত্বৰ কথা কৈছে। নাট্যকাৰে পোনপতীয়াভাবে কোনো গল্প কোৱা নাই, অভিনেতা সকল ৰিহাৰ্চল কৰি কৰি বক্তব্যৰ অঙ্গীভূত হৈ গৈছে। অভিনেতাসকলৰ সামাজিক অৱস্থান দৰ্শক সকলৰ দৰে যি নাৎসী মেছিনযন্ত্ৰৰ এটা এটা অংশ আৰু যি অপৰাধৰ দায়িত্ব এৰাবলৈ বিচাৰিছে। নাটকত ক্ৰমে দৰ্শকসকল নাট্য ক্ৰিয়াৰ লগত একাত্ম হয়, তেওঁলোকে দেখে নাটকৰ 'চৰিত্ৰ' কোনো বেলেগ চৰিত্ৰ নহয়, বৰঞ্চ তেওঁলোকৰ দৰেই মানুহ -

বাস্তৱ জীৱন্ত। নাটকখন পিৰানদেলীয় পদ্ধতিৰ এক ব্যৱহাৰিক কাৰ্য্যকৰী সুন্দৰ প্ৰয়োগ। সি যি কি নহওঁক কোৰাছ প্ৰভৃতিৰ উপস্থিতি আৰু 'টোটেল এপ্ৰোছ'ত নাটকখনে বাৰে বাৰে ব্ৰেখ্‌টলৈ মনত পেলাই দিয়ে।

গুন্টাৰ গ্ৰাছৰ (১৯২৭) বিষয়ে এবছাৰ্ড নাট্যকাৰ হিচাপে বেলেগ প্ৰবন্ধত আলোচনা কৰা হৈছে।

চুইজাৰলেণ্ডবাসী হাঙ্গেৰীৰ ভগনীয়া Carl Laszl য়ে প্ৰতিষ্ঠা কৰে Panderma যি নব্য দাদা আন্দোলন নামে জনাজাত। তেওঁ 'দ্য চাইনিজ আইছবক্স' (১৯৫৬) আৰু 'লেট আচ ইট হেয়াৰ' (১৯৫৬) নাটক দুখনে যি কোনো ধৰণৰ ঐতিহ্যৰ প্ৰতি দাদাসুলভ (Dada like) ঘৃণা প্ৰকাশ কৰিছে। 'দ্য চাইনিজ আইছবক্স' নাটকত অলপ অদ্ভুত ধৰণৰ চৰিত্ৰ পাও (যেনে অ'ভাৰকোট, বাদুলি, আৰাগঁৰ ৰাণী, ওলগা প্ৰভৃতি) যি শোক কৰিছে 'We've been forgotten. We've bedchaned. We've been claned'. শেষত সিহঁতবোৰে এক অস্বাভাবিক অৱস্থাত বিলাপ কৰি থাকে। 'লেট আচ ইট হেয়াৰ' এখন ভাষা বিষয়ক নাট। উদ্ভট অদ্ভুত প্ৰকাশ ৰীতিত বক্তব্য ঠিক বুজিবলৈ টান। সাধাৰণ প্ৰচলিত বাক্ ৰীতি অথবা অপৰূপ কাব্যগুণ বিশিষ্ট বাক্য প্ৰয়োগত জীৱনৰ অৰ্থহীনতাই প্ৰকাশিত। নাটকৰ শেষাংশত ভাষাৰ ক্ষণস্থায়িত্ব আৰু অসম্পূৰ্ণতাৰ কথাই নাট্যকাৰে কবলৈ বিচাৰিছে, যদিও তাৰ প্ৰকাশ অতি সুন্দৰ —

Danicle : The moon tenderly strokes the coluds.
Jean-claude : The eagle flies low, with the night in its claws.
Danicle : Dim, far away stars are exploding.
Jean-Claude : A comet screans. 'Good bye'!
Danicle : The day has celebrated a marriage.
Jean Claude : Death has kissed a maiden.
Danicle : Language is tranquilly disintegrating ....
Jean-Claude : The, syllabless ....
Danicle : We'are disappearing ...
Jean-Claude : Into the soft waxes of the alphabet sea .....

দাদা ইজমৰ দৰে Panderma ই শিল্পৰীতি আৰু প্ৰচলিত শব্দ বিজ্ঞানক ভাঙিবলৈ বিচাৰে কাৰণ এই পৃথিৱীও অপ্ৰতিৰোধ্য অৰ্থহীনতাৰে পৰিপূৰ্ণ। এই দুখন নাটকত দাঙি ধৰা অসংলগ্নতা প্ৰাত্যহিক জীৱন আৰু তাৰ সকলোবোৰ প্ৰতিৰূপৰ প্ৰতি তীব্ৰ উপহাস।

টান্‌ক্ৰেদ দোৰ্ষ্ট (১৯২৫)ৰ 'ফ্ৰীদম ফৰ ক্লিমেনৰ্চ' (১৯৬১) নাটকৰ বিষয়— কল্পনাৰ সৈতে স্বাধীনতাৰ একাত্মকৰণ (the identification of imagination with freedom)। এটা কাৰাগাৰৰ চেল্ কাহিনীৰ ঘটনাস্থল। তাতে বন্দী হৈ আছে ক্লিমেন্স। সেই চেলৰ ওৱাৰ্ডেনৰ ছোৱালী ক্ৰেমেনটাইনৰ লগত ক্লিমেন্সৰ সম্পৰ্ক গঢ়ি উঠে। ক্লিমেন্স বা ওৱাৰ্ডেনে নাজানে কিয় ক্লিমেন্সক বন্দী কৰি চেলত ৰখা হৈছে। প্ৰথমে ক্লিমেন্সে মুক্তিৰ বাবে ছাটি ফুটি কৰিছিল, কিন্তু সি যেতিয়া সঁচাকৈয়ে মুক্তি পালে তেতিয়া সি বাহিৰলৈ যাবলৈ অনিচ্ছুক হ'ল। সি ধাৰণা কৰে যে বহিৰ্জীৱনৰ লগত বন্দী জীৱনৰ কোনো

পাৰ্থক্য নাই। নাট্যকাৰে হয়তো ৰূপকৰ জৰিয়তে কৰলৈ বিচাৰিছে যে স্বাধীনতা কেৱল কল্পনাতেই থাকে, বাস্তৱত তাৰ কোনো অস্তিত্ব নাই। অথবা লেখকে বোধ হয় আৰু কৰলৈ বিচাৰিছে যে খণ্ডিত ক্ষুদ্ৰ জীৱনো হৃদয়ৰ সম্পৰ্কত গ্ৰহণযোগ্য হৈ উঠিব পাৰে। অথবা নাটকত লেখকে জীৱনৰ সত্য ব্যক্ত কৰিবলৈ বিচাৰিছে।

Wolfgaug Hildesheimer (১৯১৬) প্ৰমুখ নাট্যকাৰসকলে দ্বিতীয় বিশ্বযুদ্ধৰ ভয়াবহ পাশৱিকতাক পোনপটীয়া ভাবে অঙ্কিত নকৰি বেঁকাকৈ ব্যক্ত কৰা দেখা গৈছে। প্ৰথম যুদ্ধোত্তৰ চুৰৰিয়েলিষ্ট সকলে ধাৰণা কৰে জীৱন মিছা, বিকৃত আৰু সেয়ে জীৱনক তেওঁলোকে প্ৰত্যক্ষভাবে বেঁকাকৈ বৰ্ণনা কৰে আৰু ব্যঙ্গ বিদ্ৰুপৰ যোগেদি সেই জীৱনক চিহ্নিত কৰিব খোজে। Hildesheimer ও তেওঁৰ নাটকক প্ৰতীকী স্তৰত স্থাপন কৰিছে। তেওঁ 'নাইট পিছ' (১৯৬২) নাটকো এনে ধৰণৰ —ইয়াত ঠিক স্পষ্ট আৰু প্ৰত্যক্ষভাবে বক্তব্য উপস্থাপিত নকৰি নাট্যকাৰে হতাশগ্ৰস্ত তিক্ত মানসিকতাৰে জীৱনৰ স্বৰূপ প্ৰকাশ কৰিছে। এই নাটকৰ দুটা চৰিত্ৰ। প্ৰধান চৰিত্ৰ নিউৰোটিক —তাৰ দুটা ভয়। প্ৰথম ভয়— কোনোবা ৰাতি কোনো চোৰ তাৰ শোৱনিকোঠাত সোমাব আৰু দ্বিতীয়তে সি কোনোদিন নুশুব। বছৰৰ পিছত বছৰ সি অতি সাবধান আৰু সতৰ্কতাৰে কাম শেষ কৰি বিছনালৈ যায়. নানা প্ৰকাৰে শোৱনিকোঠাক সি সুৰক্ষিত ৰখাৰ প্ৰয়াস কৰে, যেন নিখুঁত ভাৱে পূজা-পাতল কৰে কিন্তু প্ৰতিবাৰেই সি কি কৰিছে সেইটো পাহৰি যায়। তাৰ কোঠাত এটা বিৰাট ওৱাৰড্ৰব যিটো টোপনিৰ ঔষধৰে ভৰ্ত্তি। প্ৰতীক ভাঙিলে বুজা যায় মানুহজন বৰ্ত্তমান পৃথিৱীৰ এক ট্ৰেজিক নিৰ্বীয মানসিকতা। অন্ধকাৰৰ প্ৰচণ্ডতাৰে ক্লিষ্ট হৈ— ধৰ্মীয় কুসংস্কাৰ আৰু সামাজিক পৰিবেশত সি আতঙ্কগ্ৰস্ত হৈ আত্ম সৃষ্ট এনাচথেছিয়াৰ গভীৰ অন্ধকাৰ গহ্বৰত আশ্ৰয় লয়। এই বুদ্ধিজীৱী মানুহে আৰু কাম কৰিব নোৱাৰে। সি বুজি নেপায় পৰিবেশক, তাৰ আদৰ্শৰে জগতৰ কি হৈছে তাকো নাজানে, এই বাস্তৱ আৰু ৰহস্যময় উদ্বেগৰ (তাৰ কোঠা বাৰে বাৰে আশা প্ৰহেলিকাময় ফোণৰ শব্দত ব্যঞ্জিত) বিৰুদ্ধে যি প্ৰতিৰোধ ৰচনা কৰি সি ব্যৰ্থ হৈ যায়। তাৰ ঘৰেই তাৰ আশ্ৰয়, তাৰ আইভৰি টাওৱাৰ—সি সুৰক্ষিত কৰিবলৈ প্ৰয়াস কৰিলেও সমুখৰ দুৱাৰ বন্ধ কৰিবলৈ পাহৰি যায়, তাৰ বিছনাৰ তল পৰীক্ষা কৰিলেও লুকাই থকা চোৰকে দেখিবলৈ নাপায়। চোৰক সি জটিল নিয়মৰ বান্ধোনেৰে সঘনে আবদ্ধ কৰিলেও সি তাক খুলি পেলায়। যেতিয়া চোৰ মুক্ত তেতিয়া নায়ক ঔষধ সেৱন কৰি জ্ঞানহীন। এই নাটকত আৰু অন্যান্য নাটকত (যেনে (Play is which Darkness Falls) নাট্যকাৰে ফৰাচী চুৰৰিয়েলিজ্‌ম (পৰাবাস্তৱতাবাদ) ধাৰাৰ দ্বাৰা বিশেষভাবে প্ৰভাৱিত। কাইজাৰ, ষ্টাৰণহেম আৰু ব'ৰ্খৰ্ট আদি নাট্যকাৰৰ লগত Laszlo Hildesheimer আৰু ফৰাচী চুৰৰিয়েলিষ্ট নাট্যকাৰ সফলৰ পাৰ্থক্য আছে। দ্বিতীয় গোষ্ঠীৰ নাট্যকাৰ সকলে ('... to resign from a world they, consider hopeless and not worth saving.') অগ্ৰাধিকাৰ দিয়ে।

ফ্ৰীটজ হোচওৱেল্ডাৰ (১৯১১—) প্ৰথম উল্লেখযোগ্য সাৰ্থক নাটক 'দ্য হলি

এক্সপেৰিমেন্ট' (১৯৪৩)। এটা বিশ্বজনীন নৈতিক বিষয়ক নাট্যকাৰে আশ্চৰ্য্য নাট্য কৌশলেৰে ৰূপায়িত কৰিছে। দ্বিতীয় নাট্যক 'দ্য ফিউগিটিভ' (১৯৪৫) কাইজাৰৰ সজীৱ দৃশ্যপটৰ অৱলম্বনত ৰচিত। জাৰ্ম্মান অধিকৃত এখন অনুল্লিখিত ৰাজ্যৰ পটভূমিকাত এই নাটকত এজন সীমান্ত প্ৰহৰীয়ে তেওঁৰ ঘৰত আশ্ৰয় গ্ৰহণকাৰী এক নিৰ্ব্বাসিত লোকৰ লগত তেওঁৰ পত্নী গুছি যোৱাত সহায় কৰে আৰু তেওঁ মানৱ মুক্তি প্ৰসঙ্গত নৱলব্ধ উপলব্ধিৰ বাবে প্ৰাণ ত্যাগ কৰিব পাৰে। 'দ্য পাব্লিক প্ৰচিকিউটৰ' (১৯৪৯) ফৰাচী বিপ্লৱৰ প্ৰেক্ষাপটত ৰচিত। 'দ্য ইনোচেন্ট ওৱান' (১৯৫৮) ত পুনৰায় অবচেতন পাপবোধৰ কথা কোৱা হৈছে, কিন্তু কমেদী ৰূপে। বাগিচাত মাটি খান্দোতে এক কংকাল বাহিৰ হোৱাত এজন অভিজাত ব্যক্তিক হত্যা অপৰাধী বুলি ভবা হয়। পিছত জনা গ'ল সেইটো নোপোলিয়নীয় সৈনিকৰ কংকাল। হোচওৱেল্ডাৰে বৰ্ত্তমান সমস্যাৰ নাটক নিলিখিলেও যেন তেওঁৰ নাটকত চিৰকালৰ বিষয়বস্তুক ৰূপায়িত কৰিছে। তেওঁৰ নাটকৰ পটভূমিকাত ঐতিহাসিকতা আছে, কিন্তু প্ৰচলিত অৰ্থত ঐতিহাসিক নাটক তেওঁ লিখা নাই। চৰিত্ৰসমূহৰ দ্বন্দ্ব আদৰ্শৰ দ্বন্দ্ব। নাট্যশৈলীৰ ক্ষেত্ৰত আধুনিক মঞ্চ কৌশলক পৰিহাৰ কৰি প্ৰথাগত নাট্য শৈলীকেই গ্ৰহণ কৰা দেখা গৈছে।

বাৰ্টল্ট্ ব্ৰেখ্‌ট, পেটাৰ ভাইছ, মেক্স ফ্ৰিছ, ফ্ৰিডৰিছ ডুৰেণমাট ইত্যাদি শিল্পীয়ে জাৰ্ম্মান নাটকক অতি উচ্চ মানত উপনীত কৰাইছে। আৰু ফ্ৰিছে মূলতঃ ডুৰেণমাটৰ ওপৰত জাৰ্ম্মান নাটকৰ ভৱিষ্যৎ নিৰ্ভৰশীল বুলি মত প্ৰকাশ কৰিছে। 'The immediate future of German drama probably rests in Durrenmatt's hand'. (Richard Bickly)

মেক্স ফ্ৰিছে ১৯১১ চনত জুৰিখত জন্ম গ্ৰহণ কৰে। তেওঁ ব্ৰেখটৰ অনুগামী আৰু আমেৰিকা আৰু ফ্ৰান্সৰ সাম্প্ৰতিক নাট্যধাৰাৰ সৈতেও বিশেষভাৱে পৰিচিত। প্ৰথম পৰ্য্যায়ত তেওঁ ইবছেনৰ দ্বাৰা বিশেষভাবে প্ৰভাৱিত হৈছিল। প্ৰথম উল্লেখযোগ্য নাটক 'চান্তা ক্ৰোজ' (১৯৪০) চেন্টিমেন্ট আৰু লিৰিকেৰে পূৰ্ণ। এইখন দুবছৰৰ পিছত অভিনীত হয়। পিছৰ নাটক (তেওঁৰ প্ৰথম অভিনীত আৰু মুদ্ৰিত নাটক) 'নাও ডে চিং এগেইন ঃ এটেম্পট এট এ ৰিকুইয়েম' (১৯৪৫) যুদ্ধৰ ভয়াবহতা আৰু বেদনাৰ চিত্ৰ। দ্বিতীয় বিশ্বযুদ্ধৰ দুখ ভীতি আৰু ভয়ঙ্কৰতাৰ স্বাক্ষৰ। ঘটনাৰ প্ৰবাহত যুদ্ধত নিহত হোৱা সকল উঠি আহে জীৱিত সকলৰ লগত মিলি শান্তিৰ প্ৰত্যাশাৰ গীত গায়, যদিও জীৱিত সকলে তেওঁলোকৰ উপস্থিতি বুজি নাপায়। 'দ্য চাইনিজ ওৱাল' (১৯৪৬) সহস্ৰ বৰ্ষ ব্যাপী বিশ্ব ইতিহাসৰ এক উদ্ভট নাট। চীনৰ কল্পিত অংশত কাহিনীৰ পটভূমি য'ত অত্যাচাৰী সম্ৰাট হাওৱাঙ তিয়ে মহাপ্ৰাচীৰ নিৰ্ম্মাণ কৰিবলৈ বিচাৰে। এটা মুখাৰে আবৃত বল থাকে আৰু বিখ্যাত কাল্পনিক তথা ঐতিহাসিক ব্যক্তিসকল আহে যেনে ক্লিওপেট্ৰা, কলম্বচ, নেপোলিয়ন, ডনজুৱান, ৰোমিও জুলিয়েট— তেওঁলোকৰ জীৱনৰ প্ৰয়োজনীয়তাৰ কথা তেওঁলোকে কয়। এজন আধুনিক বুদ্ধিজীৱীয়ে অতিথিসকলক এটম বোমাৰ ভয়াবহতা সম্বন্ধে সাৱধান কৰি দিয়ে আৰু ভৱিষ্যৎ বাণী কৰে যে, পিছৰ যুদ্ধই পৃথিৱীক ধ্বংস কৰিব। তেওঁ কবি মিনকো—হাওৱাঙতিৰ অত্যাচাৰী শাসনকালৰ

অৱশিষ্ট একমাত্র সমালোচক। সম্রাটে এজন সাধাৰণ মানুহক কবি মিনকো বুলি পীড়ন কৰে যি মুক্তিকামী জনতাৰ বিদ্রোহত এজন বিপ্লবী হিচাপে শ্বহীদ হৈ যায়। মিনকোৰ বাবে হাওৱাঙতিৰ ছোৱালীৰ দ্বাৰা প্রত্যাখিত ৰাজকুমাৰ উৎচিয়াঙৰ নেতৃত্বত বিপ্লৱ দৰ্শকৰ অন্তৰালত চলি থাকে। বুদ্ধিজীৱী এই সিদ্ধান্তলৈ আহিবলৈ বাধ্য হয় যে, তেওঁ ইতিহাসৰ ধাৰাক স্তব্ধ বা পৰিবৰ্ত্তিত কৰিব নোৱাৰে। নাটকত কনফুছিয়াছ, ছেক্সপীয়েৰ, চিলাৰৰ ৰচনাৰ অংশ বিশেষ সন্নিবিষ্ট আৰু ব্ৰেখট আৰু স্বয়ং ফ্রিছৰ নাটকৰ উল্লেখ আছে।

'হোৱেন দ্য ওৱাৰ ওৱাজ অ'ভাৰ' (১৯৪৯) প্রথানুগত যদিও এপিক ঠাঁচত লিখা নাটক। যুদ্ধোত্তৰ বাৰ্লিনৰ এই কাহিনীত এটা নাৰী চৰিত্ৰই প্ৰাধান্য লাভ কৰিছে (যি নাটকত অংশ লয় আৰু ভাষ্যকাৰো) যি তাইৰ স্বামীক বাচোৱাৰ বাবে সিহঁতৰ ঘৰ দখল কৰা এজন ৰাছিয়ান অফিছাৰৰ শয্যাসঙ্গিনী হয়। যেতিয়া তাইৰ স্বামী যুদ্ধ অপৰাধী সাব্যস্ত হয় আৰু জীৱন ৰক্ষাৰ বাবে পত্নীক সেই অবৈধ বিষয়ত উৎসাহিত কৰে, তেতিয়া সেই স্ত্রী গৰাকীয়ে আত্মহত্যা কৰে। 'কাউন্ট অৰ্ডাৰলেগু' (১৯৫১) নাটকত বৰ্ত্তমান কালৰ এক উদ্ভট চিত্ৰ ফুটি ওলাইছে। 'ডন জুৱান' বা 'দ্য লাভ অব জিওমিট্রি' (১৯৫৩) ৰোমান্টিক কমেদী। বিখ্যাত ডন জুৱান ইয়াত এজন গণিতবিদ্ আৰু নাৰী বিদ্বেষী হিচাবে চিত্ৰিত হৈছে যদিও তেওঁৰ নাৰীৰ দ্বাৰা প্ৰবলভাবে আকৰ্ষিত হয়। সিহঁতৰ দ্বাৰা প্রলুব্ধ হৈ আৰু বিবিধ জটিল প্ৰণয়জাত সমস্যাত পৰি ডন জুৱানে বিয়া কৰিবলৈ বাধ্য হয়, কাৰণ নাৰীৰ হাতৰ পৰা ৰক্ষা পোৱাৰ এইটোৱেই শ্রেষ্ঠ উপায়। ছবছৰ কাল উপন্যাস ৰচনাৰ পিছত ফ্রিছে দুখন চুটি নাটক লিখে, 'Biedermann and the Incendiaries' আৰু 'The Fury of Philip Hotz' (১৯৫৮)। দুয়োখনেই ব্ৰেখটৰ ঢঙত লিখা, যদিও ব্ৰেখটীয় ৰাজনৈতিক দৰ্শন সেই নাটক দুখনত অনুপস্থিত। 'আন্দোৰা'ই (১৯৬১) উল্লেখযোগ্য সাৰ্থকতা অৰ্জ্জন কৰে। এটা অবৈধ শিশু ইহুদী হিচাপে তাৰ দেউতাকৰ দ্বাৰা পালিত হয় আৰু জনসমাজৰ দ্বাৰা প্রভাবিত হৈ তাৰ সম্বন্ধে সঁচা কথা জানিও তাৰ ইহুদীত্ব পৰিত্যাগ নকৰে। শেষত এণ্টি চেমিটিক আক্ৰমণকাৰীৰ দ্বাৰা নিহত হৈ শ্বহীদ হয়। মেক্স ফ্রিছৰ পৰবৰ্ত্তী কালৰ নাটক পিৰানদেলীয় কমেদী 'বাইওগ্ৰাফী' (১৯৬৮) বিশেষ জনপ্রিয় হয়। তেওঁৰ জীৱনৰ ধাৰা পৰিবৰ্ত্তনত মানুহৰ ব্যৰ্থতাই এই নাটকৰ উপজীব্য। কেন্সাৰ ৰোগগ্ৰস্ত মৃত্যু পথৰ যাত্ৰী মধ্য বয়স্ক অধ্যাপক কুৰমান অতীত জীৱনৰ যি কোনো বিন্দুলৈ উভতি যাবলৈ আৰু পুনৰায় জীৱন আৰম্ভ কৰিবলৈ সুযোগ পাইছে। ৰেজিষ্ট্ৰাৰৰ সহায়তাত বিভিন্ন সম্ভাৱনা পৰীক্ষা আৰু প্ৰয়োগ কৰা হ'ল (অভিনয়ত) কিন্তু একো নহল। যতেই যি ভাবেই তেওঁ জীৱন আৰম্ভ কৰাৰ প্ৰয়াস পায় সেইফালেই আগুৱাই যায়। পৰিহাস এই যে শেষ ৰিহাৰ্চেলত তেওঁক এক নতুন সুযোগ দিয়া হ'ল। তেওঁৰ পত্নী অন্য এজনৰ লগত গুছি যায়। নাটকীয় পৰীক্ষা নিৰীক্ষাৰ মাধ্যমেৰে যি স্বাধীনতা দিয়া হয় সিটো পূৰ্ব্ব জীৱনৰেই পুনৰাবৃত্তি। এই নাটকখনৰ লগত বেৰীৰ 'ডিয়েৰ ব্ৰুটাছ' আৰু লৰ্ড ডানচেনিৰ 'ইফ' নাটকৰ সাদৃশ্য গভীৰতৰ।

এজন চুইছ বুদ্ধিজীৱী মেক্স ফ্রিছে তেওঁৰ সময়ৰ নৈতিক আৰু ৰাজনৈতিক সমস্যাবোৰক ৰূপ দিছে নাটকত। ফ্রিছে তেওঁৰ কিছুমান ব্যক্তিগত ধাৰণাক তেওঁৰ নাটকত ৰূপায়িত কৰিছে। এই ক্ষেত্ৰত তেওঁ বিশেষভাৱে প্ৰভাৱিত হৈছে বাৰ্টল্ট ব্ৰেখট, থৰ্ণটন ওৱাইল্ডাৰ আৰু জুৰিখ কাব্যৰ দ্বাৰা। জুৰিখত প্ৰচলিত কেবাৰে সমূহৰ লঘু ব্যঙ্গাত্মক নাট্য প্ৰয়াস, গীত, পেৰডী, আৰু বিক্ষিপ্ত বৰ্ণনা প্ৰভৃতিয়ে তেওঁক প্ৰভাৱিত কৰিছে। এই আদৰ্শৰ পৰাই দাদাইজম প্ৰভৃতিৰ সূচনা। এপিট ইলুছন তেওঁ লাভ কৰিছে ব্ৰেখটৰ পৰা। ওৱাইল্ডাৰৰ কাল চেতনা আৰু তাৰ প্ৰয়োগে ফ্রিছক আকৃষ্ট কৰিছে যি 'জেছচাৰ' আৰু 'মুভ্‌মেন্টসহ' থিয়েটাৰৰ প্ৰবাহমান পৰিবৰ্ত্তনত বিশ্বাসী।

ফ্ৰেড্ৰিক ডুৰেণমাটৰ (Friendrich Durrenmatt) জন্ম ১৯২১ চনত। আধুনিক কালৰ এজন শক্তিশালী নাট্যকাৰ হিচাবে অভিনন্দিত। চুৰৰিয়েলিষ্টসকলৰ অনুৰূপ এক তীব্ৰ চেতনা তেওঁৰ মাজত বৰ্ত্তমান। ডুৰেণমাটৰ মাজত 'আৰবানিটি' আৰু 'চিনিচিজ্‌ম' ইমান প্ৰচণ্ড ৰূপত আছে যে তেওঁৰ নাটকক Sardonic বুলি কোৱাই ভাল।'He practises an almost inhuman detachment and adopts the position of a puppeteer -God towards his characters.'তেওঁৰ ওপৰত ব্ৰেখটৰ প্ৰভাব সুস্পষ্টভাৱে দেখা যায়। আঙ্গিক আৰু আধুনিক নাট্য বিষয়ক পৰীক্ষা-নিৰীক্ষাৰ ক্ষেত্ৰত অগ্ৰণী শিল্পী। প্ৰথমে দুখন গহীন নাটক 'ইট ইজ ৰিটেন' (১৯৪৬) আৰু 'দ্য ব্লাইণ্ড মেন' (১৯৪৮) ৰ জৰিয়তে নাট্য প্ৰতিভাৰ স্বাক্ষৰ দাঙি ধৰে। তেওঁ প্ৰথম যথাৰ্থ সাৰ্থকতা অৰ্জ্জন কৰে 'ৰমুলাচ দ্য গ্ৰেইট' (১৯৪৯) নাটকৰ জৰিয়তে। এইখন ৰোমান সাম্ৰাজ্য আৰু তাৰ শেষ সম্ৰাটৰ পতনৰ অনৈতিহাসিক ঐতিহাসিক কমেদী। নাটকত পাশ্চাত্য সভ্যতাৰ বৰ্ত্তমান অৱস্থাৰ ব্যঙ্গ ফুটি উঠিছে। 'এন এঞ্জেল কামচ টু বেবীলন' (১৯৫৪) পৌৰাণিক ৰীতিৰ কমেদী। তেওঁৰ বিখ্যাত 'দ্য মেৰেইজ অব মিঃ মিছিছিপি' (১৯৫২) নাটকত ফুটি উঠিছে এক জীৱনাদৰ্শৰ প্ৰতিৰূপ চাৰিজন মানুহে এজনী নাৰীক পোৱাৰ সংঘাত। 'দ্য ওল্ড লেডীজ ভিজিট' (১৯৫১) ব্যঙ্গাত্মক নাট। মধ্য ইউৰোপৰ এখন অখ্যাত চহৰলৈ এগৰাকী ঐশ্বৰ্য্যশালিনী খামখেয়ালী চৰিত্ৰৰ বৃদ্ধা আহিব – সেই চহৰেই তেওঁৰ জন্মস্থান। মহিলা গৰাকীয়ে চহৰখনৰ উন্নতিৰ কাৰণে প্ৰচুৰ টকা দিব বুলিও চহৰবাসীয়ে শুনিবলৈ পায়। কিন্তু মহিলাগৰাকীৰ এটা চৰ্ত্ত পূৰণ হব লাগিব। সেইটো হ'ল এন্টন চিল নামৰ এজন মানুহক হত্যা কৰিব লাগিব। সেই মানুহজনে এসময়ত বৃদ্ধাক প্ৰলুব্ধ কৰি উপভোগ কৰিছিল আৰু এজনী কন্যা সন্তানৰ জন্ম দিছিল। এসময়ৰ পতিতা এতিয়া ধনৱতী মহিলা গৰাকীয়ে ন্যায় ক্ৰয় কৰিবলৈ বিচাৰে। প্ৰচণ্ড লোভ আৰু বিবেক চেতনাৰ মাজৰ দোমোজাত অৱশেষত চহৰবাসীৰ লোভ জয়ী হল, মানুহটোৱে মৃত্যু বৰণ কৰে। নাটকখনৰ ব্যঙ্গাত্মক বক্তব্য খুব স্পষ্ট।

'ইন্‌চিডেন্ট এট্‌ টুইলাইট (১৯৫৯) চাচপেন্স নাটক। নবেল বঁটা বিজয়ী বিশ্ববিখ্যাত লিখক কোৰ্বেচৰ ৰহস্য গ্ৰন্থসমূহ গভীৰভাৱে বিচাৰ বিশ্লেষণ কৰি সাধাৰণ হ'ফাৰে হত্যাকাণ্ডৰ সূত্ৰৰ সন্ধান পায় আৰু আটাইকেইটা হত্যাত (যাৰ ওপৰত ভিত্তি কৰি কোৰ্বেচৰ

গ্ৰন্থসমূহ ৰচিত) ঔপন্যাসিকৰ প্ৰত্যক্ষ বা পৰোক্ষ হাত আবিষ্কাৰ কৰে। কিন্তু কোৰ্বেচে মাৰাত্মক সত্য কথা কয় যে তেওঁৰ অপৰাধবোৰ অকল জ্ঞাতই নহয়, সমাজৰ পৰা ক্ষমাপ্ৰাপ্ত আৰু পৰোক্ষভাৱে' এইবোৰ সমৰ্থিতও। নাট্যকাৰে আমাৰ সমাজ ব্যৱস্থাৰ চিত্ৰ আঁকিছে —য'ত আইনহীন অৰাজকতাই গৃহীত নিয়ম। ডুৰেণমাটৰ পিছৰ নাটক 'দ্য পিজিচিষ্ট' (১৯৬২) ও অত্যন্ত সাৰ্থকতাৰ সৈতে অভিনীত হয়। 'দ্য পিজিচিষ্ট' নাটকৰ পটভূমি Dr. Fraulein Von Zahnd পৰিচালিত এচাইলাম য'ত তিনিজন বৈজ্ঞানিক Mobius (ৰজা চলোমান), Betler (নিউটন) আৰু Ernesti (আইনষ্টাইন) য়ে উন্মত্ততাৰ ভাও ধৰি তেওঁলোকে স্বইচ্ছায় আশ্ৰয় লৈছে। মোবিয়াছ এই কাৰণে আহিছে যে মানসিক দিশৰ পৰা গ্ৰহণত অসমৰ্থ পৃথিৱীৰ পৰা তেওঁৰ সমস্ত বিজ্ঞান সম্বন্ধীয় জ্ঞানৰ ঐক্যকৰণ সূত্ৰ দূৰত ৰাখিবলৈ বিচাৰে। বেট্‌লাৰ আৰু আৰনেষ্টি, যি প্ৰকৃতপক্ষে বিৰুদ্ধ প্ৰতিদ্বন্দ্বী শক্তিৰ এজেন্ট, মোবিয়াচক অনুসৰণ কৰি ইয়ালৈ আহিছে তেওঁক নিজ নিজ পক্ষলৈ অনাৰ প্ৰয়াসেৰে। এচাইলামত তেওঁলোকৰ অৱস্থা আশাঙ্কাজনক বুলি ধাৰণা কৰি তিনিও জন বিজ্ঞানীয়ে তেওঁলোকৰ নাৰ্চ কেইজনীক হত্যা কৰে, ফলত তাত গা-ৰক্ষী ৰখা হয়। ক্ৰমে তিনিওজন বিজ্ঞানীয়ে পৰস্পৰৰ ওচৰত নিজৰ নিজৰ প্ৰকৃত উদ্দেশ্য ব্যক্ত কৰে। শেষত মোবিয়াচে অন্য দুজনক বুজায় যে মানৱজাতিৰ ৰক্ষাৰ বাতে তেওঁলোক সকলোৰেই নিজৰ দায়িত্ব উপলব্ধি কৰা দৰকাৰ।

তেওঁ কয়, 'only in the mad house we can think our thoughts. Outside they would be dynamite'. তেওঁ অন্য দুজনক তাত তেওঁৰ লগত থাকিবলৈ কয় কাৰণ 'today it is the duty of a genius to remain unrecognized.... Either we wipe ourselves out of the memory of mankind or mankind wipes itself out.' এই নিস্বাৰ্থ নিয়মে তেওঁলোকৰ মাজলৈ আনন্দ আনে। বেটলাৰে কয়, আমি উন্মাদ কিন্তু জ্ঞানী। আৰনেষ্টিয়ে কয়, আমি বন্দী কিন্তু মুক্ত। মোবিয়াচে কয়, আমি নিৰপৰাধী বৈজ্ঞানিক। অকস্মাৎ ডঃ ফ্ৰাউলেনে প্ৰৱেশ কৰিলে। তেওঁ সংগোপনে সকলো শুনি তেওঁলোকক বন্দী কৰিবলৈ সিদ্ধান্ত লয়। তেওঁ কয় যে বুৰঞ্জীমূলক ৰজা চলোমনৰ নিৰ্দ্দেশত তেওঁ মোবিয়াচৰ সকলো বৈজ্ঞানিক তথ্য ফটোষ্টেট কৰি বিশ্বত আধিপত্য বিস্তাৰত ইচ্ছুক এক শক্তিৰ হাতত অৰ্পণ কৰিছে। অসহায় বন্দী কেইজনে বুজি পায় যে তেওঁলোক তেওঁলোকতকৈ প্ৰবলতৰ আৰু উন্মত্ততৰ এক শক্তিৰ হাতত বন্দী। ব্যৰ্থ বন্দীসকল নিজৰ নিজৰ পৰিচয় দি তেওঁলোকৰ কক্ষলৈ উভতি যায়। এজনে আইজাক নিউটন আৰু আনজনে আইনষ্টাইন ৰূপে আৰু চলোমন ৰূপে মোবিয়াচে কয়, 'When I no longer feared God my wisdom destroyed my wealth. Now the cities over which I ruled are dead..... (in a) radioactive earth..... I am poor king Solomon.'

ডুৰেণমাট আঙ্গিকৰ এজন অতি দক্ষ শিল্পী। তেওঁ উৎকৃষ্ট নাট্যকাহিনীৰ জনক। তেওঁ কালজীৰ্ণ নাট্য পদ্ধতি ভাঙি নতুনৰ সৃষ্টি কৰি তাক প্ৰতিষ্ঠা কৰিছে। মঞ্চৰ ইলিউচন ভঙাত তেওঁ পিৰানদেল্ল', থৰ্নটন ওৱাইল্ডাৰ আৰু ব্ৰেথটৰ পৰা আৱশ্যকীয় সাহায্য লাভ

কৰিছে। তেওঁৰ “Problems of the Theatre” (১৯৫৫) গ্ৰন্থত তেওঁ লিখিছে যে এতিয়া কমেদীৰ যুগ, ট্ৰেজেদীৰ যুগ শেষ হৈছে। তেওঁ কয়, ট্ৰেজেদীৰ কাৰণে প্ৰয়োজন এখন সুনিয়ন্ত্ৰিত জগৎ, য'ত অপৰাধ আৰু প্ৰতিদানৰ প্ৰচলিত বিধান আছে। আমাৰ বিচ্ছিন্ন জগৎ, য'ত আমি দৈত্যৰ মাজত গালিভাৰৰ দৰে বাস কৰো। তেওঁ কৈছে, 'The world, for me stands as something monstrous, an enigmia of calamity that has to be accepted but to there must be no surrender.' ডুৰেণমাটৰ ট্ৰেজিক ফৰ্মৰ আন্তৰ বৈশিষ্ট্য ইয়াতেই। আৰু তেওঁৰ নাটকৰ মূল ৰস কমেদী নহয় — ট্ৰেজেদী, যি বৰ্তমান জগতৰ ভীতি অৰক্ষিত নিৰাপত্তাহীনতাক প্ৰকাশ কৰিছে। যি হওক এই পটভূমিকাত উদ্ভটত্বৰ প্ৰয়োগ আছে, হাস্য কৌতুকো আছে, যাৰ ট্ৰেজেদী যেন মন্ত্ৰোচ্চাৰণৰ লগে লগেই কমেদীলৈ ৰূপান্তৰিত হয়।

পেটাৰ হেকচ্ (১৯২৮-) পূব জাৰ্মানী নাট্যকাৰ, ব্ৰেখটীয় আদৰ্শৰ অনুগামী। গহীন কৌতুক আৰু নীতিবাদক ঐতিহাসিক প্ৰেক্ষাপট স্থাপনত তেওঁ দক্ষতাৰ পৰিচয় দিছে। হেক্‌চে প্ৰথম খ্যাতি অৰ্জ্জন কৰে'অপোনিং অব দ্য ইণ্ডিয়ান এৰা' (১৯৫৪) নাটকত। নাটকখন 'ট্ৰেজিক' কমেদী। নাটকত মাৰ্ক্সবাদী দৃষ্টিৰে ইতিহাসক বিচাৰৰ প্ৰয়াস কৰিছে। ইয়াৰ নায়ক কলম্বচ ট্ৰেডিচনেল হিৰো নহয়, তেওঁ এজন জিনিয়াচ, যি সামন্ততন্ত্ৰৰ শত্ৰু, ৰাজতন্ত্ৰৰ বিৰুদ্ধে বিদ্ৰোহী। কলম্বচ ব্ৰেখটৰ গেলিলিওৰ দৰে, নিজৰ আবিষ্কাৰক উৎসৰ্গ কৰে শক্তি লুলুপ ঈৰ্ষপৰায়ণ শাসকৰ বিৰুদ্ধে। কলম্বচক নাট্যকাৰে মাৰ্ক্সবাদৰ অগ্ৰদূত, যুক্তিবাদ আৰু ভবিষ্যতৰ যুগ পুৰুষ হিচাপে অঙ্কণ কৰিছে। The Battle of Lobositz (১৯৫৪) সাত বছৰ ব্যাপী চলা যুদ্ধৰ পটিভূমিকাত ৰচিত কমেদী। তীব্ৰ যুদ্ধ বিৰোধিতা আৰু প্ৰবল শান্তি বাসনা সমৃদ্ধ এই নাটকৰ নায়কজন প্ৰথমে যুদ্ধৰ মোহত মুগ্ধ হ'লেও পিছত অস্ত্ৰ বিসৰ্জ্জন দি ঘৰলৈ উভতি যায়। খনি শ্ৰমিকৰ প্ৰত্যক্ষ অভিজ্ঞতাৰে হাক্‌চে Die Sorgen und die Macht নাটক লিখে আৰু এই নাটকখন বাৰ্লিন ফেষ্টিভেলত ১৯৬১ চনত অভিনীত হৈছে। তেওঁৰ অন্যান্য স্মৰণীয় নাটক হ'ল Moritz Tassow, Sorrows and Mighl Margaret Von Aix, The Ignoble Countess ইত্যাদি।

পেটাৰ হাণ্ডকেৰ Kaspar (১৯৬৮) নাটক যুদ্ধোত্তৰ জাৰ্মানীৰ এক বিশেষ উল্লেখযোগ্য সৃষ্টি হিচাপে পৰিগণিত। ইয়াৰ বিষয়বস্তু - পৃথিৱীৰ মানুহৰ নিঃসঙ্গ অপৰিচিত অৱস্থা - পূৰ্ববৰ্ত্তী সাহিত্যতো পোৱা যায়। প্ৰসঙ্গক্ৰমে তেওঁৰ আৰু এখন স্মৰণীয় নাটক যাৰ শিৰোনামা বিশেষ তাৎপৰ্য্যপূৰ্ণ 'ক্ৰাই অব হেল্প' (১৯৬৭)। 'অফেন্‌দিং দ্য পাবলিক' (১৯৬৮) নাটকতো তেওঁৰ প্ৰচলিত প্ৰয়োগ ৰীতিৰ পৰীক্ষা। মঞ্চত অলীক বাস্তৱতাৰ পৰিবৰ্ত্তে, চাৰিজন বক্তাই দৰ্শকৰ সৌন্দৰ্য্য ভাবনাক ব্যক্ত কৰে ছন্দপূৰ্ণ ভাষাৰে যেন শ্ৰেণীবদ্ধ প্ৰাৰ্থনাৰ শব্দ। ভূমিকা পৰিবৰ্ত্তিত হয় ঃ পৃথিৱীয়ে যেন মঞ্চক প্ৰতীকায়িত কৰে। হাণ্ডকেৰ অন্যান্য নাটকৰ ভিতৰত স্মৰণীয় হ'ল — 'চেল্‌ফ কনফেছন', 'দ্য মাইনৰ ওৱাণ্টচ টু বি গাৰ্জিয়ান' ইত্যাদি। ওল্‌ফগেং বেনাৰ (১৯৪১-) এওঁৰ নাটকসমূহ অষ্টিয়া আৰু জাৰ্ম্মানীত সমান ধৰণে সমাদৃত আৰু অভিনীত। তেওঁ সমসাময়িক নাট্যকাৰ সকলৰ দৰে অতীতৰ ধ্যান ধাৰণাক ধ্বংস কৰিব খুজিছে। পৰম্পৰাগত থিয়েটাৰ আৰু

তাৰ দৰ্শকৰ লগত তেওঁ সম্পৰ্কহীন। বৰ্হিৰঙ্গৰ বিচাৰত তেওঁ নাটক (হাণ্ডকেৰ অনুৰূপ) কেৱল বাস্তৱেই নহয়, অতিবাস্তৱো। তেওঁ নাটকৰ মাজেদি আধুনিক চেতনাশূন্য জীৱনৰ অসহায় বেদনা, নিঃসঙ্গ, নিৰ্জন ক্লান্তি আৰু ভয়াবহ বিকাৰক প্ৰস্ফুটিত কৰিছে। তেওঁৰ নাটকত যৌন বিকৃতিৰ চিত্ৰণত বিশেষ গুৰুত্ব আৰোপ কৰা দেখা গৈছে। মাৰ্কিন কমিক বুক, বীটল ৰেকৰ্ড, ইংৰাজী আৰু আমেৰিকান ডিটেকটিভ কিতাপ, যৌন কামনাভৰা নিৰ্মোহ ৰিক্ত এই সমাজৰ চিত্ৰ তেওঁ আঁকিছে। অৱশ্যে আশাবাদ আৰু মানৱ মুক্তিৰ অতি ক্ষীন আভাও ইয়াত কেতিয়াবা পৰিলক্ষিত হয়। 'অল চেঞ্জ, পাৰ্টি ফৰ চিপ্স' প্ৰভৃতি নাটক এই প্ৰসঙ্গতে উল্লেখ কৰিব পাৰে। 'মেজিক আফ্টাৰণুন' নাটকত এই ৰিক্ততা, অবক্ষয়, ঘৃণা আৰু ভয়ংকৰতা তীব্ৰভাবে ফুটি উঠিছে। দুজনী ছোৱালী ব্ৰিজিট আৰু মনকাই আৰু দুটা লৰা - চাৰ্লি আৰু জ'ৰ চৰিত্ৰ - সিহঁতবোৰ এই সমাজ ব্যৱস্থাৰেই ফচল। নৈৰাশ্য, উদ্দেশ্যহীনতা, আশাহীনতা, অপৰিসীম ক্লান্তিত ৰিক্ত জীৱন চৰ্চাত সিহঁত ক্লিষ্ট। সেয়ে উদ্দাম আনন্দত সিহঁতে তৃপ্তি অন্বেষণ কৰে, বিকৃত যৌন উন্মাদনাত শান্তি পাবলৈ বিচাৰে। বিকাৰগ্ৰস্ত উন্মত্ততাৰ চূড়ান্ত মুৰ্হূত্তত ব্ৰিজিটে হত্যা কৰে জোক আৰু চাৰ্লিক উপেক্ষা কৰি স্থান ত্যাগ কৰে। এই নাটকখনে পাঠকক 'ওৱেটি ফৰ গডো'ৰ কথা মনত পেলাই দিয়ে। নাটকৰ আৰম্ভণিত নাট্যকাৰে ঔপন্যাসিকৰ নিচিনাকৈ চৰিত্ৰসমূহৰ ৰূপ আৰু স্বৰূপ বিশ্লেষণ কৰিছে ঃ 'Brigit, Monkai, Charly and Joe out of their teens but traped in a kind of identity vacuum neither adolescents nor adults, uncommitted to anything. Their behaviour projects a kind of constant put on which veils their desparate anemic, plus an empty anxiety at having nothing worth while to be and nothing interesting to do. These are potential 'true believers' who have never found a leader and who have neither the vitality nor the courage, or even (any more) the biological impulse to strike out into an existence as mature human beings.' তেওঁৰ পিছৰ নাটক Film and Frau ১৯৭২ চনত লণ্ডনত অভিনীত হয়।

পেটাৰ ভাইচ (১৯১৬) — জাৰ্মান জাত ঔপন্যাসিক, চিত্ৰ পৰিচালক আৰু নাট্যকাৰ। চিত্ৰশিল্পী হিচাপে জীৱন আৰম্ভ কৰে। তেওঁৰ মাক চুইচ আৰু দেউতাক চেক। তেওঁ সাম্প্ৰতিক কালৰ এজন শক্তিশালী প্ৰগতিশীল নাট্যকাৰ হিচাপে স্বীকৃত। পেটাৰ ভাইচৰ প্ৰথম নাটক 'দ্য টাৱাৰ' (১৯৬২) মনস্তাত্বিক ৰূপক। পাব্লো এজন প্ৰতিভাবান পলায়নবাদী শিল্পী যি সকলো ধৰণৰ বন্ধনৰ পৰা মুক্তি বিচাৰে। নাটক ঘটিছে এটা টাৱাৰত, পাব্লো আহিছে টাৱাৰৰ অদ্ভুত চাৰ্কাছ যেন পৰিস্থিতিত, বেদনাৰ্ত যন্ত্ৰণাদায়ক স্মৃতিয়ে তাক ক্লিষ্ট কৰিছে। অলীক ছায়ামূৰ্ত্তি বা প্ৰকৃত মূৰ্ত্তিৰ মিছা ধাৰাবাহিক প্ৰবাহ ভাঁহি আহিছে। আহিছে যাদুকৰ বা বামুন যি মৃত্যু শীতল নিষ্ঠুৰতাৰে বা কৌতুকেৰে পাব্লোক পীড়ন কৰি আবদ্ধ কৰি ৰাখে। টাৱাৰ নাটকৰ পৰিচালক আৰু পৰিচালিকাই টাৱাৰৰ মঞ্চত পাব্লোক অভিনয় কৰোৱায় - ভয়াল সেই অভিনয়। আৰু শুনা যায় টাৱাৰৰ মাজত প্ৰচণ্ড গৰ্জ্জন। টাৱাৰ আৰু তাৰ অধিবাসীসকলে স্বাধীনতাৰ সকলোবোৰ

বাধাকে চিনাক্ত কৰে যাৰ পৰা মানুহে যথাৰ্থতে মুক্তি বিচাৰে অতীত, পাৰিবাৰিক জীৱন, ভালোপোৱা, বৃত্তিগত কাম আৰু ঐতিহ্যবোধ। পাব্‌লোৱে টাৱাৰ সম্বন্ধে কয় ঃ 'In here everything is unchangeable. Coming in here was like falling down a well. This foul, sealed up air in here! No window! Even the topdoors in the attick locked tight.' পাব্‌লোৱে শেষত সকলো বন্ধন ছেদ কৰিছে। তাৰ বন্ধন মুক্তিক ব্যঞ্জিত কৰিবলৈ গৈ নাট্যকাৰে এক অমূৰ্ত কণ্ঠৰে আশ্চৰ্য্য সাদৃশ্যবাচক কথা কৈছে ঃ 'The rope dangles down from him now like an umbilical cord' (মাতৃ আৰু শিশুৰ নাভিৰ লগত সংযুক্ত নাড়ী)। এজন সমালোচকে কৈছে ঃ 'The tower is not only the past, not only all tradition, but the world of the womb from which every human freedom, that exists is basically a departure.'

পৰবৰ্ত্তী নাটক Nacht mit Gasten প্ৰথম অভিনীত হয় ১৯৬৩ চনত বাৰ্লিনত। Marat /Sade (১৯৬৪) নাটক খনৰ জৰিয়তে তেওঁ বিশ্ব বিখ্যাত হৈ উঠিছে। ১৯৬৫ চনত প্ৰথম প্ৰযোজনা কৰে Piscator নামৰ নাটক। অত্যাচাৰ আৰু অবিচাৰৰ বিৰুদ্ধে ঘৃণাৰ লগত সজোৰে ভঁইচে তেওঁৰ মতবাদ পৰবৰ্ত্তী নাটক সমূহত প্ৰকাশ কৰিছে। Song of the Lusitanian Bogey (১৯৬৭) এখন নৃত্যগীত পৰিপূৰ্ণ বহুল ৰাজনীতি বিষয়ক নাটক। ইয়াত পুৰ্তগীজ অভিযানৰ পৰা আৰম্ভ কৰি ১৯৬১ চনৰ মাৰ্চ্চ মাহত আফ্ৰিকান সকলৰ ব্যৰ্থ বিদ্ৰোহ পৰ্য্যন্ত এঙ্গোলা আৰু মোজাম্বিক সকলৰ পীড়ন অত্যাচাৰৰ কথা কোৱা হৈছে। পৰবৰ্ত্তী নাটক সমূহৰ শিৰোনামাই মূল কাহিনী ব্যক্ত কৰে ঃ 'Discourse About the Background and Course of the Long Lasting Fight for Freedom in Vietnam as an example for the necessity of an armed struggle of the Suppressed against the Suppressors as well as about the attempt of the United states of America to eradicate the foundation of the Revolution' (১৯৬৮)। শিৰোনামাই বিষয় বস্তুৰ পৰিচায়ক। উদ্দেশ্য প্ৰণোদিত লেখাটো দুটা পৰ্ব্বত বিভক্ত প্ৰামান্য চিত্ৰ। খৃষ্টপূৰ্ব্ব ৫০০ ৰ পৰা দিয়েন বিয়েন ফু লৈকে ভিয়েতনামৰ কথা, আৰু পিছত ১৯৬৮ চন পৰ্য্যন্ত। ইয়াত উইনষ্টন চাৰ্চিল, কেৰ্ডিনাল স্পেলমেন, প্ৰেছিডেন্ট আইছেনহাওৱাৰ, কেনেদী আৰু জনছনৰ চৰিত্ৰও উপস্থাপিত। নাটকত আমেৰিকাক তীব্ৰ ভাবে আক্ৰমণ কৰা হৈছে। পিছৰ নাটকত Wie dem Herrn Mockinpott das Leiden ausgetrieben wird (১৯৬৮) হাস্যপদ ভাবে গহীন বিষয় প্ৰকাশিত কৰিছে আৰু চূড়ান্ত মুহূৰ্ত্তত উপনীত হৈছে যেতিয়া চেপলিন মাৰ্কা নায়ক টয়লেটথোনে বহি থকা ঈশ্বৰৰ আগত অভিযোগ কৰিছে। ভাইছৰ পিছৰ নাটক ৰাজনৈতিক ঃ Trotsky in Exile (১৯৭০) ট্ৰটস্কীৰ নিৰ্ব্বাসন সম্পৰ্কীয় প্ৰায় চোভিয়েট বিৰোধী নাটক। Holderlin (১৯৭১)ৰ নায়ক বিখ্যাত কবি আৰু বিপ্লবী হল্ডাৰলিনে যি উন্মাদনা সিঁচি দিছে আৰু তেওঁৰ গোপন ৰচনাৱলী প্ৰকাশ কৰি যেতিয়া তেওঁ তৰুণ কাৰ্ল মাৰ্ক্সৰ পৰা জানিব পাৰিলে যে তেওঁ শত্ৰু গয়টে আৰু চিলাৰৰ মৃত্যু হৈছে।

ভাইচৰ পূৰ্ব্বোলিখিত Marat / Sade নাটকখনে (দুটা অঙ্কৰ কাব্য নাটক) তেওঁক

বিশ্বৰ দৰবাৰত পৰিচয় কৰাই দিছে। নাটকখনৰ সম্পূৰ্ণ নাম ঃ 'The Persecution and Assassination of Jean Paul Marat as performed by the Inmates of the Asylum of Charenton under the Direction of the Marquis De Sade.' নামেই নাটকৰ পৰিচয়। কোৱা প্ৰয়োজন যে ঘটনা ঘটিছিল উনবিংশ শতাব্দীৰ প্ৰথম ভাগত আৰু ইয়াৰ ঘটনা সংঘটিত হয় প্ৰায় দহ বছৰৰ পূৰ্বে (১৭৯৩ চনত) যেতিয়া উগ্ৰপন্থী বিপ্লৱী Marat কৰ্ডৰ দ্বাৰা নিহত হয়। ৰাজনীতিক উন্মাদনাৰ যথাৰ্থ প্ৰকাশক ৰূপে পাগলা ফাটেকত কাহিনী উন্মোচন বিশেষ তাৎপৰ্য্যপূৰ্ণ। সি যি কি নহওক এই নাটকৰ ভিতৰত নাটক আৰু ঐতিহাসিক চৰিত্ৰ আছে। ধাৰণা হয় যেন এক অদ্ভুত নাটকীয় বিকাৰৰ দ্বাৰা আক্ৰান্ত হৈ নাটকখনে বিশ্বব্যাপী দৰ্শকৰ নাট্যবোধক ভাঙি পেলাইছে - উচ্চকণ্ঠৰ গীত, ৰক্তৰ ক্ষৰণ, ব্যক্তিগত বা দলগত ভয়ঙ্কৰ কাৰ্য্যকলাপৰ জৰিয়তে। যি নহওক মাৰাত চাদে নাট্য সাহিত্যলৈ অভিনৱত্ব আনিলেও সমালোচকে কৈছে যে এইখন পূৰ্ব্ববৰ্তী নাট্যাদৰ্শ সমূহৰ বিচিত্ৰ সংমিশ্ৰণ — প্ৰতীক ৰূপৰ পৰা অভিব্যক্তিবাদ আৰু এপিক আদৰ্শ, থিয়েটাৰ অৱ ক্ৰুয়েলিটি, জৰ্জ্জ বুখনাৰ 'ব্ৰেখট' বেকেট, 'ঝঁ পল ছাৰ্ত্ৰে আৰু কাফকাৰ দৰ্শন সকলোৰে সংমিশ্ৰণত নাট্যৰূপ গঠিত হৈছে। ভাইছে কৈছে ঃ 'Every word I write is political' আৰু কৈছে 'Writing for me is an outlet for my opinions as well as my fantasy.' এই বক্তব্য ভাইছৰ বৰ্তমান নাট্যৰূপ সম্বন্ধেও সমভাবে প্ৰযোজ্য।

ৰোল্‌ফ হোখথ (১৯৩১) আধুনিক কালৰ এজন বিশিষ্ট নাট্যকাৰ হিচাপে পৰিগণিত। তেওঁৰ নাটকৰ জৰিয়তে গোটেই বিশ্বতে নিৰ্ভীক আদৰ্শবাদী হিচাপে পৰিগণিত যি গুৰুত্বপূৰ্ণ বিষয় আৰু জলন্ত প্ৰশ্ন সমূহৰ নাট্যৰূপ মঞ্চত দাঙি ধৰে। হোখুথৰ 'দ্য ডেপুটী'ত (১৯৬৩) আক্ৰমণ কৰা হৈছে দ্বাদশ পোপক - যি 'গডচ ডেপুটী' - পোপ আৰু চাৰ্চ জাৰ্ম্মানীত লক্ষ লক্ষ ইহুদী হত্যাৰ প্ৰতিবাদত ব্যৰ্থ। 'চল্ডাৰ' নাটকত চিহ্নিত কৰা হৈছে উইনষ্টন চাৰ্চিলক যি নিৰ্ব্বাসিত পলিচ চৰকাৰ প্ৰধান জেনেৰেল চিকৰস্কিক ৰক্ষা কৰিবলৈ ব্যৰ্থ হয় আৰু যি, 'ভিয়েতনাম ষ্টাইল'ৰ যুদ্ধৰ বাবে দায়ী। তেওঁৰ 'গেৰিলা' (১৯৭০) এজন আদৰ্শবাদী মাৰ্কিন যুক্তৰাষ্ট্ৰৰ চিনেটৰৰ কথা যি আমেৰিকান শাসনতন্ত্ৰ অনুযায়ী বিপ্লৱী যুৱ সম্প্ৰদায়ৰ (যি অকমিউনিষ্ট) চৰকাৰ গঠন কৰিবলৈ যাওঁতে 'C.I.A.'ৰ দ্বাৰা নিহত হয়। হোখুথৰ 'মিড ওৱাইফ' নামৰ নাটখন খ্যাত হৈছে। হোখুথৰ নাটকে তীব্ৰ পত্যক্ষ প্ৰামাণ্য বিষয় উপস্থাপনৰ বাবে বিপুল আলোড়নৰ সৃষ্টি কৰে। সেয়ে প্ৰকাশকে তেওৰ কিতাপ ছপাবলৈ ভয় খায় আৰু নাটক মঞ্চস্থ কৰিবলৈ প্ৰযোজক দ্বিধাগ্ৰস্ত।

Franz Xaver Kroetz (১৯৪৬) মুনিখত জন্ম গ্ৰহণ কৰে। তৰুণ নাট্যকাৰ সকলৰ ভিতৰত তেওঁ বিশেষ খ্যাতি আৰু সন্মান অৰ্জ্জন কৰিছে। তেওঁ নীচ মহলৰ শিল্পী, তল তলাৰ মানুহক তেওঁ জানে, তেওঁলোকৰ সুখ দুখ যন্ত্ৰণা তেওঁ ভালদৰে অনুভৱ কৰিছে আৰু তেওঁৰ নাটকৰ ভিতৰত স্মৰণীয় 'ফৰ মেন অন্‌লি' (১৯৭২) 'দ্য নেষ্ট' (১৯৭৪) 'গ্ৰীটিঙচ ফ্ৰম গ্ৰেডো' (১৯৭৬)। 'দ্য নেষ্ট' নাটকৰ সহজ সৰল বক্তব্যই মনক

গম্ভীৰভাবে স্পৰ্শ কৰে। এজন ট্ৰাক ড্ৰাইভাৰে ইউনিয়নৰ ঝামেলাত নপৰাকৈ মালিকৰ নিৰ্দ্দেশ অনুযায়ী পথাৰত কাম কৰি পইচা উপাৰ্জ্জন কৰে। ড্ৰাইভাৰে পত্নী আৰু শিশু পুত্ৰক লৈ মালিকৰ সুসৰ্জ্জিত পাম ঘৰত বাস কৰে। কিন্তু সি বুজি পালে মালিকৰ স্বৰূপ আৰু শ্ৰেণী চৰিত্ৰ। সি পুলিচৰ আগত মালিকৰ অপৰাধজনক কাম কাজ ফাদিল কৰি দিয়ে। অৱশেষত সি ট্ৰেড ইউনিয়ত লপত হাত মিলায়। প্ৰেৰণা পাইছে তাৰ পত্নীৰ পৰা।

প্ৰসঙ্গ আৰু প্ৰযুক্তি উভয় ক্ষেত্ৰতে আধুনিক জাৰ্মান নাট্য সাহিত্যই বিশেষ শিল্প সিদ্ধি অৰ্জ্জন কৰিছে। যুদ্ধোত্তৰ জাৰ্মান নাট্য সাহিত্যৰ ব্ৰেখটৰ গহীন আদৰ্শবাদী সমাজ পৰিবৰ্ত্তনৰ নিৰ্দ্দিষ্ট লক্ষ্য আৰু বো'ৰছেৰটৰ অভিব্যক্তিমূলক নৈতিকতাৰ লগত প্ৰথম যুদ্ধোত্তৰ ফৰাছী নাটকৰ পৰাবাস্তৱতাবাদ ধাৰাৰ মিশ্ৰণ ঘটি আহিছে। মেক্স ফ্ৰিছ আৰু ডুৰেণমাটে জাৰ্ম্মান নাটকক আন্তৰ্জাতিক স্তৰলৈ উন্নীত কৰিছে। আনহাতেদি পূৰ্বসূৰী সকলৰ নাট্যাদৰ্শক স্বীকাৰ কৰি পিটাৰ ভাইচে তেওঁৰ নাটকত সামাজিক-ৰাজনৈতিক বক্তব্য অধিক তীব্ৰ আৰু আবেদনশীল কৰি তুলিছে। পেটাৰ হাণ্ডকো স্বমহিমাৰে দীপ্তমান। Hacks, Joachim Knauth, Harald House ইত্যাদি পশ্চিম জাৰ্মানীৰ নাট্যকাৰ সকলৰ লগে লগে পূব জাৰ্মানীৰ বিদ্ৰোহী নাট্যকাৰ সকলে মাৰ্ক্সীয় আদৰ্শত অধিক নিষ্ঠা আৰু আত্মপ্ৰত্যয় প্ৰকট কৰিছে।

ক্ৰুদ্ধ ডেকা ঃ জন অ'ছ্বৰ্ণ

এই শতিকাৰ আৰম্ভণিতে বাৰ্ণাৰ্ড শ্ব, জন গলছ্ছওৱাৰ্দি আদি নাট্যকাৰৰ প্ৰচেষ্টাত ইংৰাজী নাটকত বহুদিনৰ আকাঙ্খিত পুনৰুজ্জীৱন ঘটিছিল। যুদ্ধোত্তৰ কালত সেই নাটকেই লাহে লাহে পুনৰ গতানুগতিকাত আবৰ্তিত হ'বলৈ আৰম্ভ কৰিলে। ৰেটিগেন, নৱেল কওৱাৰ্ড আৰু কেইজনমান নাট্যকাৰৰ অসীম চেষ্টা সত্ত্বেও চল্লিশ আৰু পঞ্চাশ দশকৰ প্ৰথম ভাগত দেখিবলৈ পোৱা গল ইংৰাজী নাট্য সাহিত্যত এক প্ৰচণ্ড ক্ষয়ৰ চেহেৰা। ইংৰাজী সাহিত্যৰ এনে দশা যেতিয়া, সেই সময়তে ১৯৫৬ চনৰ আঠ মে তাৰিখে স্লোৱান স্কোৱাৰৰ ৰয়েল কৰ্ট মঞ্চত এজন ডেকা অভিনেতা জন অচবৰ্ণৰ লেখা 'লুক বেক ইন এঙ্গাৰ' নামৰ নাটকখন অভিনীত হ'ল। আৰম্ভ হ'ল ইংৰাজী নাট্যক্ষেত্ৰত এক প্ৰচণ্ড আলোড়ন। ইজনে সিজনক প্ৰশ্ন কৰিলে, 'দেখা নাই এতিয়াও? আপুনি নেজানে? দেখিছো, 'জুই'! 'ধুমুহা'! 'বিদ্যুৎ'!

কিন্তু বিজুলী ধুমুহাৰ সৃষ্টি কৰা কোন এই নাট্যকাৰ? কি নাম? কিমান বয়স? কি কৰে? ইত্যাদি নানা প্ৰশ্ন। মজলীয়া গঠনৰ, ক্ষীণমিণ, সুন্দৰ দৃষ্টি, সাতাইশ বছৰীয়া যুৱক — নাম জন অ'ছ্বৰ্ণ। 'এক কথাত তেওঁ এজন ক্ৰুদ্ধ যুৱক'। পুনৰ কথাটো বিয়পি পৰিল মানুহৰ মুখে মুখে 'ক্ৰুদ্ধ যুৱক', 'খঙাল ডেকা', 'ক্ষুব্ধ তৰুণ'।

আমি জানো ওঠৰ আৰু উনৈশ শতিকাৰ 'চায়েন্টিফিক্ ৰেছনেলিজ্‌ম' আৰু 'ৰোমান্টিছিজ্‌ম্'ৰ পৰাই বিশ শতিকাৰ 'নেচাৰেলিজ্‌ম্' আৰু 'ৰিয়েলিজ্‌ম'ৰ জন্ম হৈছে। তাৰ পিছত ইবছেন, ষ্ট্ৰীণ্ডবাৰ্গ, শ্ব', গলছ্ছওৱাৰ্দিৰ বিদ্ৰোহৰ পিছত বহুত বছৰ পাৰ হৈ গ'ল। আহিল এবছাৰ্ড, এপিক আৰু আঁভা গাদ আন্দোলনৰ ঢৌ। এই ঢৌ স্থিৰ হোৱাৰ আগেয়েই আৰু এক জোঁৱাৰৰ কম্পন অনুভূত হ'ল। 'বিক্ষুব্ধ ডেকা' গোষ্ঠী এই নতুন জোৱাৰৰ এক বিদ্ৰোহী প্ৰতীক। বহুতে এই নতুন প্ৰচেষ্টাক Kitchen Sink School আখ্যা দিছে। (জন ৰাছেল টেয়লৰৰ 'এঙ্গাৰ এণ্ড আফ্টাৰ' লণ্ডন, ১৯৬২ দ্ৰষ্টব্য।) মাৰ্কিন সমালোচকসকলৰ ভিতৰত কোনো কোনোৱে অ'ছ্বৰ্ণক ৰাজনীতিপ্ৰেৰিত নাট্যকাৰ বুলি হেয় প্ৰতিপন্ন কৰাৰ চেষ্টা কৰিছিল। ৰুছিয়া নৱনাট্য গোষ্ঠীয়ে "ক্ৰুদ্ধ ডেকা" সকলৰ প্ৰচেষ্টাক আদৰণি জনাইছিল।

সি যি কি নহওক লণ্ডনৰ ৰয়েল কৰ্ট মঞ্চ কোম্পানীয়ে এঙ্গাছ উইলচনৰ 'দ্য মালবেৰী বুছ' নামৰ নাটকেৰে যাত্ৰা আৰম্ভ কৰিলে। আৰ্থাৰ মিলাৰৰ 'দ্য ক্ৰুচিবল' এওঁলোকৰ

দ্বিতীয় নাটক। যুগান্তকাৰী তৃতীয় নাটকখন 'লুক বেক ই এঙ্গাৰ' আমাৰ আলোচ্য

কথা হৈছে 'ৰিয়েলিজ্‌ম্' বা বস্তু স্বাতন্ত্র্যবাদৰ যুগ উকলি গৈছে। 'মেটেৰিয়েল ডিটাৰমিনিজ্‌ম্' বা 'পাৰ্থিৱ অদৃষ্টবাদে' ইউৰোপৰ ভাব চেতনাৰ পৰা মুক্তি পাবলৈ বিচাৰিছে, ৰেচনেলিজ্‌ম্‌ৰ শাসন আৰু তেনে বিৰোধী প্ৰতিক্ৰিয়াক ধৰি ৰখাটো টান হৈ পৰিছে। 'লুক বেক ইন এঙ্গাৰ'ত নতুন কৈ পুনৰ প্ৰমাণিত হ'ল বস্তুনিষ্ঠ আঙ্গিকৰ চাহিদা এতিয়াও আছে, ইংৰাজী নাটকে এতিয়া পাৰ্থিৱ জীৱন বাস্তৱতাৰ পৰা পলাই গৈ গজদন্ত মিনাৰত আশ্ৰয় লোৱা নাই। অৱশ্যে জীৱনৰ আৰু বেছি ওচৰলৈ অহাৰ দৰকাৰ হৈ পৰিছিল। অ'ছবৰ্ণৰ আবিৰ্ভাব হৈছিল যেন সেই দাবী পূৰণ কৰিবলৈকে। ১৯৫০ চনৰ পৰাই ইংৰাজী নাটকত এই পৰীক্ষা নিৰীক্ষা আৰম্ভ হৈছিল। নতুন ধাৰাই নতুন নাট্যকাৰ সকলৰ হাতত তেতিয়ালৈকে কোনো সঠিক ৰূপ গ্ৰহণ কৰিব পৰা নাই।

'লুক বেক ইন এঙ্গাৰে' প্ৰথম ছোৱাত সমালোচকৰ পৰা প্ৰশংসা লাভ কৰিবলৈ সক্ষম হোৱা নাছিল, যদিও বুদ্ধিজীৱী দৰ্শক পাঠকৰ এটা গৰিষ্ঠ অংশই অ'ছবৰ্ণক অভিনন্দন জনালে। বিৰূপ সমালোচক সকলৰ প্ৰধান আপত্তি হ'ল ঃ

'A Jimmy Porter -show-cruelly supressing all others and everything else.' কিন্তু এই বিৰূপ আপত্তি তল পৰিল যেতিয়া প্ৰভাৱশালী কাগজ 'অবজাৰভাৰ'ৰ বিখ্যাত সমালোচক কেনেথ টাইনানে বস্তুনিষ্ঠ বিষয়বস্তু মৌলিক চৰিত্ৰ চিত্ৰণ, তীক্ষ্ণ সংলাপ আৰু বিচিত্ৰ আঙ্গিকৰ উচ্চ প্ৰশংসা কৰিলে। তিনিটা অঙ্কত বিভক্ত নাটকখনৰ কাহিনীৰ কেন্দ্ৰবিন্দু জিমি প'ৰ্টাৰ। তেওঁ মফস্বল কলেজৰ স্নাতক হলেও মিঠাইৰ দোকানৰ শ্ৰমিক, অভিজাত শ্ৰেণীৰ দ্বাৰা অৱহেলিত। কিন্তু তেওঁ প্ৰেমমুগ্ধ (পিছত পত্নী) এলিছন উচ্চ মধ্যবিত্ত পৰিয়ালৰ ছোৱালী। ইংৰাজ উচ্চ মধ্যবিত্ত শ্ৰেণীৰ শোষন-শাসন, শিক্ষা সংস্কৃতি, তেওঁলোকৰ মূল্যবোধৰ প্ৰতি জিমিৰ ভয়ঙ্কৰ বিদ্বেষ। এলিছনৰ কোমল মনত জিমিৰ বিদ্বেষে নানা প্ৰতিক্ৰিয়াৰ সৃষ্টি কৰে। ভাৱপ্ৰৱণ, ক্ৰুদ্ধ, বীতশ্ৰদ্ধ জিমিৰ ব্যঙ্গ বিদ্ৰুপ শ্লেষত ক্ষত বিক্ষত বেচেৰী এলিছন। পত্নীক দাৰিদ্ৰ্যৰ শেষ সোপানলৈ নমাই আনিও জিমিৰ শান্তি নাই। তেওঁ বিচাৰে তেওঁৰ সন্তান হওক আৰু সেই সন্তান হওক ক্ষণজন্মা। উদ্দেশ্য এলিছনৰ সকলো মনোবল নষ্ট কৰি দি সকলো হীনমন্যতাবোধ আৰু অন্যায়ৰ প্ৰতিশোধ লোৱা। এলিছনে শান্ত মনেৰে স্বামীৰ এই মানসিক পীড়া সহ্য কৰে।

এইবাৰ এলিছনৰ বাল্য বান্ধৱী অভিনেত্ৰী হেলেনাৰ আবিৰ্ভাৱ। এলিছন মাক হোৱাৰ পথত বুলি জানি হেলেনাই তাইক স্বামী ত্যাগ কৰাৰ পৰামৰ্শ দিয়ে। হেলেনা হ'ল জিমিৰ সঙ্গিনী। জিমিৰ ক্ৰোধ এতিয়া হেলেনাৰ ওপৰত শিল বৰষাদি বৰষিবলৈ ধৰিলে। কিন্তু এলিছন আৰু হেলেনাৰ মাজত প্ৰভেদ অনেক। হেলেনা এলিছনৰ দৰে সংবেদনশীল নহয়, যন্ত্ৰণা সহ্য কৰাৰ ক্ষমতা আৰু স্পৰ্শ কাতৰতা তেওঁৰ অপৰিসীম নহয়। সেই কাৰণে হেলেনাকে যন্ত্ৰণা দি জিমিৰ কোনো তৃপ্তি নাই।

ইতিমধ্যে উভতি আহিল এলিছন, সন্তানহাৰা, ভগ্নস্বাস্থ্য, বিৰহদগ্ধা নাৰী। বেদনা,

নৈৰাশ্য আৰু পৰাজয়ৰ গ্লানিত ভাঁহি দুয়ো মুখামুখি হ'ল। এলিছনে ওভোতাই পালে ভালপোৱা, জিমিয়ে তেওঁৰ ঘৰ, তেওঁৰ শান্তি।

'লুক বেকৰ' কাহিনী পঢ়ি ধাৰণা হ'ব পাৰে যে অ'ছবৰ্ণৰ শ্লোগান সমাজ-বিপ্লৱ, কাৰণ তেওঁৰ নাটকৰ চাৰিত্ৰসমূহে সমাজক, সমাজৰ শ্ৰেণী বৈষম্যক, পৰম্পৰাগত ৰীতিনীতি আৰু ধ্যান ধাৰণাক তীব্ৰতাৰে আঘাত কৰিছে। যেনেকৈ গৰ্কী, শ্ব আৰু গলছওৱাৰ্দিৰ নাটকত দেখা যায়। অ'ছবৰ্ণৰ মূল প্ৰেৰণা কিন্তু সেয়া নহয়। সামাজিক সমস্যাই দেখা দিছে নাটকৰ পাত্ৰ-পাত্ৰীৰ চৰিত্ৰ চিত্ৰণৰ তাগিদাত। নাটকৰ নাটকীয়তাৰ বাবে এইবোৰ সমস্যাৰ সংঘাত। দৰ্শক আৰু পাঠকক সামাজিক বিপ্লৱৰ বিক্ষোভত অনুপ্ৰাণিত কৰাৰ বাবে নহয়। সমাধানৰ কোনো পথেই নাই অ'ছবৰ্ণৰ ওচৰত। তেতিয়া হ'লে এই ক্ৰোধ শূন্যগৰ্ভ, লক্ষ্যহীন, নিৰ্বীজ? কেৱল আত্ম-জিজ্ঞাসাৰ স্বাক্ষৰহীন অন্যায় আৰু আক্ৰোশ?

প্ৰথমেই মনত ৰাখিব লাগিব অ'ছবৰ্ণৰ বৈশিষ্ট্য আধুনিক সামাজিক সমস্যাবোৰক শিল্পোত্তীৰ্ণ, ৰসোত্তীৰ্ণ কৰা। বাস্তৱতা যেন আশাহীন, নীৰস, নিৰানন্দ নাট্যশৈলীৰ মাধ্যমত পৰিবেশিত নহয়। হয়তো 'লুক বেক ইন এঙ্গাৰ'ত কাব্য কল্পনাৰ প্ৰয়োগ তিমান সাৰ্থক নহয়। তথাপি বস্তুনিষ্ঠ আধুনিক নাটকৰ শক্তিৰ সম্ভাৱনাৰ বীজ আলোচ্য নাটক খনতে যে লুকাই আছে, সেই কথা কোনেও অস্বীকাৰ কৰিব নোৱাৰে। নায়ক জিমিক হেমলেটৰ আধুনিক প্ৰতিৰূপ বুলি তুলনা কৰিলে নিশ্চয় অবান্তৰ নহ'ব।

সমালোচক ষ্টুৰ্বাট হলে কৈছে - অ'ছবৰ্ণ আৰু জিমি একাত্মক। কিন্তু আমি বিবেচনা কৰি জিমিক কেৱল এক বিৰল নাটকীয় চৰিত্ৰ হিচাপে পাওঁ। আচল কথা, জিমিয়ে তাৰ ভাব-সমৃদ্ধ, কল্পনাশ্ৰয়ী, সু-সংস্কৃত মনৰ উমান বিজ্ঞান-ভিত্তিক সমাজত ক'তো পোৱা নাই। এলিছনক জিমিৰ প্ৰশ্ন, 'প্ৰিচট্ লীৰ এই সপ্তাহৰ লেখাটো পঢ়িছা?' আকাঙ্খিত উত্তৰ নেপাই তাৰ স্বগতোক্তি লক্ষণীয়ঃ

"নাজানো কিয় এইবোৰ কথা সুধিছো। মই জানোৱেই তুমি পঢ়া নাই। সেইখন কাগজৰ কাৰণে ন পেন্স কিয় প্ৰতি সপ্তাহত খৰচ কৰো! মই অকলেই পঢ়ো....বিলাস আলস্য বাদ দিবলৈ কোনেও নিবিচাৰে।... মোক তোমালোকে পাগল কৰি এৰিবা। হে ঈশ্বৰ, মই অকল এজন মানুহৰ নিচিনাকৈ প্ৰাণ-চাঞ্চল্য বিচাৰো! অলপ স্পন্দন! আৰু একো নাই। মই জীৱন্ত, মোৰ কল্পনা আছে... আহা না, আমি যে মানুহ, আমি যে জীয়াই আছো, তাৰ অকণমান অভিনয় কৰো।....।"

সন্দেহ নাই জিমিৰ ক্ৰোধ আৰু সুদূৰ বিস্তৃত পৃথিবীৰ দুখ কষ্টই তাৰ শান্তি বিঘ্নিত কৰে। লুফৰ মাকৰ ৰোগ যন্ত্ৰণাত সি কাতৰ, কাৰণ তাৰ দেউতাকৰ মৃত্যু শয্যাত সিও অসহ্য যন্ত্ৰণাৰ সাক্ষী। এয়েই তাৰ প্ৰথম যন্ত্ৰণা অভিজ্ঞতা। এলিছনক সেই প্ৰথম বেদনাবোধৰ গল্প কয় - কেনেকৈ এক অপৈণত বুদ্ধিৰ ল'ৰা এটাই সৰু ঘৰৰ বিষাক্ত পৰিবেশত এজন আসন্ন মৃত্যু ভয়ত ভীত বৃদ্ধৰ জীৱনৰ অসাফল্য, পৰাজয়, তিক্ততাৰ বেদনাৰ কাহিনী দিনৰ পিছত দিন শুনি গৈছেঃ "You see, I learnt at an early age

what it was to be angry - angry and helpless." মনলৈ আহে প্ৰথম দৰ্শনৰ এলিছনৰ বৰ্ণনা ঃ "Everything about him seemed to burn; his face, the edges of his hair glistened and seemed to spring off his head... |" জীৱন যন্ত্ৰণাৰ গভীৰ নিঃসঙ্গ অনুভূতি সম্পৰ্কে সেয়ে জিমিয়ে এলিছনক কয় ঃ "The heaviest, strangest creatures in this world seem to be the loneliest." কিন্তু জীৱন যন্ত্ৰণামুক্ত জিমিৰ কথা চিন্তাই কৰিব নোৱাৰি। সি যেন স্বাভাৱ সিদ্ধ তথা জন্ম সিদ্ধ যন্ত্ৰণাৰ উত্তৰাধিকাৰী। প্ৰতিবাদৰ বিদ্ৰোহ ধ্বজা সি অকলেই বহন কৰিব লাগিব। এই বিদ্ৰোহৰ এলিছন নিৰুত্তাপ, উদাসীন। সেয়ে দুয়ো ওচৰতে থাকিও বহু দূৰত।

নাৰীৰ ওচৰত জিমিৰ দাবী বহুত, নোপোৱাৰ বেদনাত সি উন্মত, অধীৰ। এই উন্মত্ততাৰ পৰা সি মুক্তি বিচাৰে। বহু-নাৰীৰ সঙ্গই তাক শান্ত কৰিব নোৱাৰে। আকৰ্ষণ আৰু বিকৰ্ষণে একে লগেই কাম কৰিব। দৰ্শকে স্তম্ভিত হৈ শুনিব ঃ

"Why, why, why, why, do we let these woman bleed us to death. Have you ever had a letter and on it flanked, "Please give your blood generously?"

"এপিটাফ ফৰ ডিলন"ৰ শিল্পী নায়ক ডিলনৰো একেই সমস্যা। সিও বিক্ষুব্ধ, নিঃসঙ্গ।

এটা কথা স্বাকীৰ কৰিবই লাগিব যে 'লুক বেক'ৰ বিষয়বস্তুৰ নতুনত্ব সম্পৰ্কীয় দাবী একেবাৰেই মানি ল'ব নোৱাৰি। অৱশ্যে 'লুক বেক'ৰ মেজাজ আৰু বিন্যাস পদ্ধতি আগৰ নাটকবোৰৰ পৰা সম্পূৰ্ণ স্বতন্ত্ৰ। ৰচনা শৈলীৰ ক্ষেত্ৰতো 'লুক বেকে' কোনো নতুন দিশৰ উন্মোচন কৰা নাই। আগৰ যি ৰিয়েলিষ্টিক ষ্টাইলত নাটক লিখা হৈছিল, 'লুক বেকো' সেই ধাৰাৰেই প্ৰকাশ বুলি ক'লে ভুল কোৱা নহ'ব। 'লুক বেক' নাটকৰ কমিটমেন্ট সম্পৰ্কেও প্ৰশ্ন উত্থাপিত হ'ব পাৰে। 'লুক বেক' প্ৰকৃত অৰ্থত 'কমিটেড' নাটক নহয়। এই নাটকত জীৱনৰ বেদনাৰ কথা আছে কিন্তু জীৱনৰ পৰিবৰ্তন প্ৰয়োজনীয়তা বা পৰিবৰ্তন-সম্ভাবনা সম্বন্ধে কোনো আভাস নাই। 'লুক বেক'ক লৈ যে প্ৰচণ্ড হৈ চৈৰ সৃষ্টি হৈছে তাৰ কাৰণ নিৰ্দ্ধাৰণ কৰিবলৈ গ'লে আমাৰ সমকালীন যুৱ সমাজৰ মানসিক অৱস্থাটো বুজিব লাগিব। প্ৰথমেই লক্ষ্য কৰা প্ৰয়োজন 'লুক বেক' কোনো বিচ্ছিন্ন ঘটনা নহয়, ইয়াৰ প্ৰতিটো মুহূৰ্ত্ততে যি প্ৰচণ্ড ক্ৰোধ সেয়া সমকালীন শিল্পত সকলোতে সুস্পষ্ট। দ্বিতীয় মহাযুদ্ধৰ পিছত যি স্বপ্নভঙ্গ হৈছিল তাৰ ফলত যুৱ সমাজে অত্যন্ত প্ৰবঞ্চিতবোধ কৰিছিল। ফলত তেওঁলোকৰ খং-ক্ষোভ-বিতৃষ্ণা প্ৰকাশৰ পথ বিচাৰিছিল। জীৱন সম্পৰ্কে এই বিক্ষোভৰ প্ৰকাশ আমি সমকালীন উপন্যাসত দেখিছো। এনে অৱস্থাতে থিয়েটাৰত আৰ্বিভাৱ 'লুক বেক ইন এঙ্গাৰ'ৰ নিচিনা নাটক। যি যুৱ সমাজে ইমান দিন থিয়েটাৰৰ গতানুগতিকাত ক্লান্ত হৈ অন্য ফালে মুখ ঘূৰাইছিলে, তেওঁলোক হঠাতে জিমি পোটাৰক চাবলৈ চিনেমা, টেলিভিচন, ৰেস্তোঁৰাৰ আকৰ্ষণ ত্যাগ কৰি উভতি আহিবলৈ ধৰিলে। 'লুক বেক' নাটকত বৰ্তমানক উত্তৰণ কৰা ইঙ্গিত নথকা সত্বেও ইয়াৰ নায়ক জিমি পোটাৰ যেন সমস্ত ইংৰাজ যুৱ সমাজৰ প্ৰতিনিধি, জিমিৰ

বিক্ষুব্ধ চিৰ্এৱত যেন তেওঁলোকৰ বিক্ষোভৰ প্ৰতিধ্বনি শুনিবলৈ পালে। পৰবৰ্ত্তী কালত ইংৰাজী নাটকৰ ওপৰত 'লুক বেক'ৰ প্ৰভাব অত্যন্ত প্ৰবল। কিন্তু এই প্ৰভাব মূলতঃ পৰোক্ষ আৰু শিল্প সম্পৰ্ক ৰহিত। সমসাময়িক নাট্যকাৰ সকলে 'লুক বেক'ৰ বিষয়বস্তু বা ৰচনাশৈলীৰ পৰা যিমানখিনি অনুপ্ৰেৰণা পালে তাতোকৈ বহুত বেছি হিচাপে অনুপ্ৰাণিত হ'ল এই নাটকৰ অসমান্য সাফল্যত। ইয়াৰ ফলতেই বহু নবীন নাট্যকাৰ থিয়েটাৰমুখী হ'ল, আৰম্ভ হ'ল "এঙ্গৰি ইয়ং মুভমেন্ট"। সঁচা কথা ক'বলৈ গ'লে ইংৰাজী নাট্য সাহিত্য তথা থিয়েটাৰত 'লুক বেক'ৰ স্থান সুনিৰ্দ্দিষ্ট হৈ থাকিব এই কাৰণেই।

অ'ছ্বৰ্ণৰ নাটকৰ অন্তিম অনুভূতি কিন্তু ছেক্সপীৰীয়, ব্ৰেখটীয় নহয়। শেষ দৃশ্যত দেখা যায় সামাজিক সমস্যাৰ বিলীয়মান পটভূমিত শিল্পী নায়কৰ মৰ্ম্মস্পৰ্শী নিঃসঙ্গতা কোনো এক অতীন্দ্ৰিয় শক্তিৰ মুখাপেক্ষী। 'দ্য এন্টাৰটেইনাৰ'ৰ প্ৰধান চৰিত্ৰ দীন বেশী শিল্পী আৰ্চি ৰাইছ প্ৰাচীন ভগ্নমঞ্চত দণ্ডায়মান, স্বৰ্গৰ বিৰুদ্ধে ব্যঙ্গ কৌতুকত মুখৰ, তাৰ কাম শেষ হৈছে, প্ৰস্থানৰ মুহূৰ্ত্ত আসন্ন, তাৰ পিছত-

"The little world of light snaps out, the stage is bare and dark. Archi Rice has gone."

ইয়াত catharis নাই, alienation নাই। আছে দৰ্শক আৰু অভিনীত চৰিত্ৰৰ মাজত আত্ম বিনিময়। ৰাইছৰ নায়িকা জিন শ্বৰ চেন্ট জোৱানৰ দৰেই বিদ্ৰোহিনী, পৃথিবীৰ সংশোধন প্ৰয়াসী। তাইৰ ক্ষোভ,

"We are alone in the universe, there's no God, it just seem that it all began by something as sun light striking on a piece of rock. And here we are, we've only ourselves some how, we've just got to make a go of it." "এ চাবজেক্ট অব স্কেণ্ডেল"ৰ হোলিওকয়ো কৈছে "Are we not too poor to have God ?"

অ'ছ্বৰ্ণে মঞ্চত মায়া সৃষ্টি কৌশলত মৌলিক কল্পনাৰ পৰিচয় দিছে। ('দ্য এন্টাৰটেইনাৰ'ৰ ভিতৰ মহলৰ খণ্ড চিত্ৰ আৰু মিউজিক হলৰ ভিতৰত উপৰ্য্যুপৰি ক্ষিপ্ৰ দৃশ্য পৰিবৰ্ত্তন এই প্ৰসঙ্গত উল্লেখ্য।) বেখ্ৰটৰ শিল্প নৈপুণ্যৰ লগত মঞ্চ অলপ মিল থাকিলেও মূল সুৰটো বেলেগ। ব্ৰেখ্টে বিচাৰে চিন্তাৰ বিচ্ছিন্নতা আৰু অ'ছ্বৰ্ণে গভীৰতম আবেগ।

এই আবেগ সৃষ্টিৰ প্ৰবণতাৰ বাবেই অ'ছ্বৰ্ণক আমি ভাবধৰ্মী (subjective) নাট্যকাৰ বুলি কম। 'এপিটাফ জৰ্জ্জ ডিলন'এই প্ৰসঙ্গত উল্লেখযোগ্য উদাহৰণ। মিছেছ্ এলিয়ট মধ্যবয়স্কা, মধ্যবিত্ত। স্বামীৰ প্ৰতিবাদক অগ্ৰাহ্য কৰি তেওঁ ঘৰলৈ লৈ আহে এজন বেকাৰ, উদ্ধত, দৰিদ্ৰ আৰু তৰুণ নাট্যকাৰক। জৰ্জ্জ ডিলনৰ ক্ষুৰধাৰ সংলাপ, বেপেৰোৱা ব্যভিচাৰিতা আনকি এনে এক পৰিবেশৰ সৃষ্টি কৰিব যাৰ লগত সোতৰ শতিকাৰ কনগ্ৰীভৰ Comedy of Manners বা তাৰো আগৰ বেন জনছনৰ Comedy of Humours ৰ লগত তুলনা নকৰি ইবছেনৰ 'ব্ৰেণ্ড' বা শ্বৰ 'কেনডিডা' নাটকৰ গম্ভীৰ পৰিবেশৰ সৈতে তুলনা কৰিব পাৰি।

আচলতে আজিৰ নাটকৰ আলোচনাত কোনো নাটককে বিশেষ কোনো ফৰ্মৰ চাৰি

দেৱালয়ৰ মাজত আটক কৰি ৰখা বোধহয় যুক্তি সঙ্গত নহ'ব। 'এপিক', 'এবছাৰ্ড', 'আঁভা গাৰ্দ', 'ড্ৰামা অব ফিলিং', 'একজিচটেনচ্িয়েলিষ্ট ড্ৰামা', 'চুৰৰিয়েলিষ্ট ড্ৰামা', 'ফেন্টাছি', 'চাবজেক্টিভ অবজেক্টিভ ড্ৰামা', 'ডকুমেন্টৰী ড্ৰামা', নেচাৰেলিষ্টিক', 'ইমপ্ৰেছনিষ্টক', 'এক্সপ্ৰেছনিষ্টিক', 'ডমেষ্টিক' ইত্যাদি কিমান নামেই শুনা নাযায়। কাৰো লগত কাৰো মিল নাই - শ্ব, এলিট, বেকেট, আয়নেস্কো, পিন্টাৰ, ওৱেস্কাৰ - এওঁলোক সকলোৱেই সকলোৰে পৰা ভিন্ন।

জন অ'ছবণৰ জন্ম হয় লণ্ডনত ১৯২৯ চনত। জীৱিকা আৰম্ভ কৰে অভিনেতা হিচাবে। ১৯৫৬ চনত ইংলীছ ষ্টেজ কোম্পানীয়ে ৰয়েল কৰ্ট থিয়েটাৰত 'লুক বেক ইন এঙ্গাৰ' মঞ্চস্থ কৰে। এই প্ৰযোজনা ইংৰাজী নৱনাট্যৰ পথিকৃৎ ৰূপে গণ্য। ১৯৫৬ চনৰ পৰা এই পৰ্য্যন্ত অ'ছবৰ্ণে বেছ কেইবাখনো নাটক লিখিছে। টেলিভিচনৰ বাবে লিখিছে - 'এ চাবজেক্ট অব স্কেণ্ডেল এণ্ড কনৰ্চান'।

প্ৰকাশ ভঙ্গীৰ তীব্ৰতা আৰু সজীৱতা, নতুন পৰীক্ষাৰ প্ৰতি আগ্ৰহ আৰু বিষয়বস্তুৰ বৈচিত্ৰৰ বাবে জন অ'ছবৰ্ণ আধুনিক ইংৰাজী সাহিত্যৰ অন্যতম গুৰুত্বপূৰ্ণ নাম। অ'ছবৰ্ণৰ উল্লেখযোগ্য নাট্যকৰ্ম্ম হৈছেঃ 'লুক বেক ইন এঙ্গাৰ' (১৯৫৬), 'এপিটাফ ফৰ জৰ্জ্জ ডিলন' (১৯৫৭), 'দ্য এন্টাৰটেইনাৰ' (১৯৫৭), 'লুথাৰ' (১৯৬১), 'ইনএডমিচিব্ল্ এভিডেন্স' (১৯৬৪), 'এ পেট্ৰিয়ট ফৰ মী' (১৯৬৫), লোপ দ্য ভেগাৰ অনুসৰণত 'এ বণ্ড অৰ্নাড (১৯৬৬)।

হেৰল্ড পিন্টাৰৰ নাট্য চিন্তা

দ্বিতীয় মহাযুদ্ধৰ পিছত ইংৰাজী নাট্য জগতত এক আমূল পৰিবৰ্ত্তন লক্ষ্য কৰা যায়। 'নিউ ওৱেভ' নাট্যকাৰ হিচাপে খ্যাত লণ্ডনত জন্ম গ্ৰহণ কৰা হেৰল্ড পিন্টাৰক (১৯৩০) 'কিচেন-চিঙ্ক-স্কুল' গোষ্ঠীৰ সমাজ সচেতন বাস্তৱবাদী লিখক বুলি কোৱাৰ কিমান যুক্তি যুক্ততা আছে সেইটো বুজি পোৱা নাযায়। আচলতে তেওঁ এবছাৰ্ড নাট্যকাৰ হিচাপেহে জনাজাত। তেওঁ কোনো ৰাজনৈতিক আদৰ্শ বা সামাজিক সমস্যাৰ সমাধানৰ বাবে নাটক লিখিবলৈ লোৱা নাই। অথবা বস্তুবাদীসকলৰ 'ফটোগ্ৰাফাৰ'ৰ দলতো তেওঁক অন্তৰ্ভূক্ত কৰিব নোৱাৰি। বেকেটৰ দৰে সত্তাৰ চেতনা জ্ঞাপনেই মূলতঃ তেওঁৰ ধৰ্ম। বিভিন্ন ৰূপকল্পৰ সহায়ত পৃথিৱীত মানৱ পৰিস্থিতিক সমস্যাসঙ্কুল ৰহস্যময় প্ৰতীকবোৰ মঞ্চত উপস্থাপিত কৰাই তেওঁৰ প্ৰয়াস (কাফ্‌কা আৰু বেকেটৰ প্ৰভাৱৰ কথা তেওঁ স্বীকাৰ কৰিছে।)

যুদ্ধৰ পৰবৰ্ত্তী কালছোৱাত ইংলণ্ডত সাধাৰণ মানুহৰ ক্লান্তি দূৰ কৰিবৰ বাবে আৰু তেওঁলোকক আমোদ যোগাবৰ বাবে সাধাৰণতে লঘু ৰসৰ নাটক ৰচনা কৰি পৰিবেশন কৰা হৈছিল। এইবোৰ নাটকৰ জীৱনৰ লগত কোনো সম্পৰ্ক নাছিল। এই অৱস্থা দীৰ্ঘ দিন ধৰি চলি থাকিল। একেবাৰে পঞ্চাশৰ দশকতহে এই দৃশ্যৰ পৰিবৰ্ত্তন ঘটিল। সেই দশকত অ'ছবৰ্ণ, আৰ্ডেন, লিভিংচ, হল, চিম্পচন, জেলিকো, ডেলানী, মৰ্টিমাৰ, ওৱেস্কাৰ, পিন্টাৰ আদি বহু নাট্যকাৰে নতুন ভঙ্গীৰ নতুন আঙ্গিকত, নতুন বিষয়বস্তুৰে নাটক লিখিবলৈ আৰম্ভ কৰিলে। ধাৰণা হ'ল ইংৰাজী নাটকৰ পুনজৰ্ন্ম ঘটিল। অজস্ৰ নাটক লিখা হ'ল, অভিনীত হ'বলৈও ধৰিলে। কাগজে পত্ৰই সকলোতে নতুন নাটকৰ নতুনত্ব আৰু আধুনিকতা সম্পৰ্কে আলোচনা হ'ব ধৰিলে।

এই তৎপৰতা এতিয়া প্ৰশমিত হৈছে। স্থিৰ মগজেৰে ইংৰাজী নৱ-নাটকৰ খতিয়ানলৈ এবাৰ চাই পঠিয়ালে যিসকলৰ নাট্য ক্ষমতাক স্বীকাৰ কৰিবই লাগিব তেওঁলোকৰ সংখ্যা খুব বেছি নহয়। সেই মুষ্ঠিমেয় ক্ষমতাশালী নাট্যকাৰ কেইজনৰ ভিতৰত হেৰল্ড পিন্টাৰৰ স্থান সম্ভৱতঃ সকলোতকৈ আগত।

'ইষ্টএণ্ড'ৰ এই ইহুদি নাট্যকাৰ জনে ডেভিদ নামেৰে অভিনয় কৰিছিল, এতিয়াও কৰে। ৰেডিঅ' আৰু টেলিভিচনত প্ৰথমে খ্যাতি লাভ কৰে। গদ্য লিখিছে, প্ৰচুৰ কবিতাও লিখিছে, আত্মজীৱনী মূলক উপন্যাসো লিখিছে। প্ৰথম নাটক 'দ্য ৰুম' (১৯৫৭) এইখন

একাঙ্কিকা। এই নাটকৰ প্ৰধান চৰিত্ৰ এহাল দম্পতী মিঃ আৰু মিছেছ হাড্‌। মিছেছ হাড্‌ৰ দীৰ্ঘ স্বগতোক্তিৰ পৰা আমি জানিবলৈ পাওঁ যে তেওঁৰ স্বামী ট্ৰাক চালক। অলপ সময়ৰ পিছতেই বৰফ ঢকা গাড়ী লৈ ওলাই যাব। ঘৰৰ মালিকৰ সেই ঘৰত প্ৰৱেশৰ ফলত বাধাৰ সৃষ্টি। তেওঁ তেওঁৰ মাক ভনীয়েকৰ বিষয়ে অলপ সময় আলোচনা কৰি গুছি যাব। লগত মিছেছ হাড্‌। তাৰপিছতেই স্যেন্দছ্‌ দম্পতীৰ প্ৰৱেশ। তেওঁলোকে কাৰোবাৰ পৰা খবৰ পাইছে যে ঘৰটো ভাড়াত দিয়া হ'ব। তেওঁলোক গুছি যোৱাৰ পিছত ঘৰৰ মালিক কিড পুনৰ আহি জনাব যে এজন ভদ্ৰলোকে এসপ্তাহ ধৰি বিৰক্ত কৰিছে যে স্বামীৰ অনুপস্থিতিত মিছেছ হাড্‌ৰ লগত তেওঁৰ পৰিচয় কৰাই দিব লাগে। অনেক কথা কটা কটিৰ পিছত মিছেছ হাড্‌ ৰাজী হ'ল। ঘৰত প্ৰৱেশ কৰিলে দেখা যাব মানুহজন এজন অন্ধ নিগ্ৰো। মিছেছ হাড্‌ৰ প্ৰতিবাদ সত্বেও ৰিলে জনাব যে সি তেওঁক জানে। নিগ্ৰোজনে অনেক অনুনয় বিনয় কৰিব তেওঁৰ লগত ঘৰলৈ যাবৰ বাবে। এনেসময়তে মিঃ হাড্‌ উভতি আহিব আৰু নিগ্ৰো জনক ঘোচা মাৰি পেলাই দিব আৰু ভীষণ ভাবে প্ৰহাৰ কৰিব।..... যৱনিকা পতনৰ আগেয়ে দেখা যাব খুব স্বাভাৱিক কাৰণেই মিছেছ হাড্‌ অন্ধ হৈ গৈছে। হয়তো নিগ্ৰোজনক মিছেছ হাড্‌ে চিনি পায়। তেওঁ তেওঁৰ দেউতাকো হ'ব পাৰে। প্ৰথম নাটক হিচাপে প্ৰতিভাৰ সাক্ষ্য বহন কৰিছে নাটকৰ কাহিনী বিন্যাসত। এই নাটক লিখাৰ প্ৰেৰণা সম্বন্ধে ক'বলৈ গৈ পিন্টাৰে কৈছে ঃ 'এদিন এটা ঘৰত সোমাই দুজন মানুহক দেখিবলৈ পালো। এখন দুৱাৰ, যাৰ অৱস্থিতি বিপদৰ আশঙ্কাসূচক। কাৰণ যি কোনো মুহূৰ্ত্ততে দুৱাৰ খুলি যাব পাৰে - আৰু কোনোবা সোমাই আহিব পাৰে।' অৰ্থাৎ আমি সকলোৱেই যেন এই পৰিস্থিতিৰ আশঙ্কাত অস্থিৰ। সকলো ঘৰতে দুৱাৰ আছে। কিন্তু য'তেই নেথাকো কিয় আমি সেই অজানাৰ পৰা বেলেগ হৈ আছো, বিশ্ব ব্ৰহ্মাণ্ডৰ সেই বিশাল অন্ধকাৰ, অনন্ত ৰহস্য, মৃত্যুৰ পৰা কেৱল এখন সূক্ষ্ম ভঙ্গুৰ ব্যৱধানৰ পৰ্দ্দাৰে আঁৰা। আমাৰ আত্ম চেতনা যেন বিশাল অন্ধকাৰেৰে আবৰা এটুকুৰা আলোৰ কণা। বয়স্কা মহিলাই ঘৰৰ উষ্ণতাক ভাল পায়। কিন্তু সকলো সময়তে তাৰ পৰা বঞ্চিত হোৱাৰ ভয়। বিৰাট ঘৰটো তেওঁৰ বাবে ৰহস্যৰ দৰে সুদূৰ। তাৰ পিছত দুৱাৰ খুলি যাব, বাহিৰৰ মানুহ আহি দাবী জনাব ঘৰৰ ওপৰত, তেওঁৰ ওপৰতো। সেই নিগ্ৰোজন এটা ৰূপক চৰিত্ৰ, অন্ধকাৰ ৰহস্যৰ দূত, মৃত্যুৰ প্ৰতীক। স্পষ্ট, সন্দেহাতীত সংলাপৰ পিছতো সন্দেহ জাগি থাকে। 'যদি'ৰ ৰহস্যই অজানাক আৰু আশঙ্কাময় কৰি তোলে। পিন্টাৰৰ নাট্য কৌশল এয়েই। তেওঁৰ নাটকত এই অনুভূতিৰেই নাট্যৰূপ। অলপ পিছৰ নাটক 'দ্য বাৰ্থডে পাৰ্টি'ত নায়ক ষ্টেনলীয়ে সমুদ্ৰ তীৰৰ এখন পুৰণা হোটেলৰ এটা কোঠাৰ উষ্ণতাক ভাল পায়। কিন্তু বাহিৰৰ জগতৰ দুজন ভাড়াতীয়া গুণ্ডাই তাৰ এই উষ্ণ নিৰাপত্তাৰ পৰা তাক বিচ্ছিন্ন কৰাৰ বাবে হাজিৰ। এজন আইৰিছ, আৰু আনজন ইহুদী। আমি কেতিয়াও জানিব নোৱাৰো যে কিয় এওঁলোকে ষ্টেনলীক ঘৰৰ আৰাম আৰু গৃহকৰ্ত্তী মেগৰ স্নেহচ্ছায়াৰ পৰা তাক চিণ্ডি নিবলৈ বিচাৰিছে। কিয় তেওঁলোকে তাক ভয় দেখুৱাব, তাক তাৰ সুখৰ আনন্দৰ পৰা কিয় সিহঁতে বঞ্চিত

কৰিবলৈ বিচাৰে। হয়তো সিহঁত কোনো ৰাজনৈতিক দলৰ মানুহ, নহ্‌লে কোনোবা গুপ্তচৰ গোষ্ঠীৰ মানুহ। অথবা সিহঁতক তাৰ ঘৰৰ পৰা পঠোৱা হৈছে। নতুবা ইহঁত মৃত্যু লোকৰ দূত। সিহঁত যেন নামহীন আশঙ্কাৰ কাব্য-কল্প প্ৰতীক। কলৰিজৰ 'এনচেন্ট মেৰিনা'ৰ 'Life in Death' প্ৰতীক স্মৰণীয় (thicks men's blood with cold)। মানুহেই কিন্তু এই ৰহস্যক অগ্ৰাহ্য কৰি নিজকে সমৰ্পণ কৰে ইহঁতৰ ওচৰতেই।

যদিও 'দ্য বাৰ্থডে পাৰ্টি'য়ে দৰ্শকক প্ৰায়ে অভিভূত কৰি ৰাখে, তথাপি ধাৰণা হয় নাটকৰ দুই এটা বিশেষ মুহূৰ্ত্তৰ নাট্যৰূপ দুৰ্ব্বল। দ্বিতীয় অঙ্কৰ শেষত গুণ্ডা গোল্ডবাৰ্গ আৰু মেক্‌নৰ দ্বাৰা আয়োজিত নিষ্ঠুৰ জন্ম দিন উৎসৱত দেখিবলৈ পাওঁ অপমানিত ষ্টেনলীক নিষ্ক্ৰিয় ৰূপত অংকিত কৰা হৈছে। ষ্টেনলী এওঁলোক দুজনৰ ওচৰত ইমানেই শক্তিহীন হৈ পৰিছে যে তাৰ বিন্দুমাত্ৰ ইচ্ছাও অৱশিষ্ট নাই। জন্মদিনৰ পাৰ্টিৰ শেষত ষ্টেনলীক উক্তলোক দুজনে কৰবালৈ লৈ গৈছে। হয়তো শেষ কৰাৰ উদ্দেশ্যৰেই লৈ যাব পাৰে। এওলোক দুজন হয়তো কোনো এক অমোঘ শক্তিৰ বা অস্তিত্বৰ প্ৰতিভূ। যেতিয়া এওলোকে ষ্টেনলীক অপেক্ষাৰত গাড়ীৰ ফালে লৈ গৈছে তেতিয়া বোৰ্ডিঙৰ মালিক পেটেই এই অমানৱিক কাৰ্য্যৰ প্ৰতিবাদ কৰিবলৈ বিচাৰিছে। কিন্তু তেওঁৰ ক্ষমতা নাই। পেটেই নিজে ষ্টেনলীক কোনো সহায় কৰিব নোৱাৰি চিঞৰি কৈছে "তুমি নিজে কি কৰা ঠিক কৰি লোৱা, সিহঁতক ক'বলৈ সুবিধা নিদিবা।' ইয়াৰ পিছত ষ্টেনলীক লৈ সিহঁত দুয়ো গুছি গ'ল। তেতিয়া পেটেই গ্লানি বেদনা জীৱন বিসুখতাৰ নহয় জীৱনবোধৰে ইঙ্গিত দিয়ে। পিন্টাৰে এইটোৱেই ক'বলৈ বিচাৰিছে যে আমি যিহেতু আনৰ বাবে বেদনা সত্ত্বেও আনক সাহায্য কৰিব নোৱাৰো-তাৰ অৰ্থ এইটো নহয় যে আমি জীৱনক অৰ্থহীন বুলি ভাবো। আমি ভাবো জীৱন খুব বেদনাৰ।

এইটো কথা স্বীকাৰ কৰিব লাগিব যে পিন্টাৰে ইতিমধ্যে ইংলণ্ডৰ ভৌগোলিক পৰিসীমাৰ অতিক্ৰম কৰি পৃথিবীৰ বহু কেইখন দেশত সোমাই পৰিছে। আধুনিক বিশ্ব নাট্যৰ কোনো আলোচনাই পিন্টাৰক বাদ দি সম্ভৱ নহয়। কিন্তু সেয়ে হ'লেও পিন্টাৰ সম্পৰ্কে দুই এক অভিযোগ আধুনিক বংশধৰ সকলৰ মাজত উত্থাপিত নোহোৱাকৈ থকা নাই। তেওঁলোকৰ প্ৰথম অভিযোগ হ'ল সাধাৰণৰ লগত যোগহীনতাৰ (non-communication)। বিগত বহু বছৰ ধৰি এই শব্দটো বিভিন্ন নাট্যকাৰ সম্পৰ্কে য'তে ত'তে প্ৰয়োগ কৰা হৈছে। এই শব্দৰ প্ৰয়োগ যে সকলো সময়তে শুদ্ধ হৈছে সেইটো কোৱা টান। আমি লক্ষ্য কৰিছো যে 'নন-কমিউনিকেছন'ৰ অভিযোগ সত্ত্বেও পিন্টাৰৰ নাটকে ইংলণ্ডৰ বাহিৰেও বিভিন্ন দেশৰ দৰ্শক পাঠাকক প্ৰচণ্ডভাবে আকৰ্ষিত কৰিছে। বিভিন্ন স্তৰত তেওঁৰ নাটকৰ আবেদন গ্ৰাহ্য হৈ উঠিছে। তেনেহলে 'নন্ কমিউনিকেছন'ৰ অভিযোগ কিয়? কি অৰ্থত নাটকৰ বিভিন্ন চৰিত্ৰৰ মাজত সংযোগৰ অভাব? তেনেহ্‌লেতো সেই উপাদান যুগ যুগান্তৰ ধৰি বিভিন্ন নাটকত - বিশেষকৈ কমেদীৰ ব্যৱহৃত হৈ আছে। এতেকে যি সমস্যাৰ সমাধান নাই, যি ঘটনাৰ ব্যাখ্যা নাই- এইবোৰতো থিয়েটাৰৰ মৌলিক উপাদানেই। যিহেতু 'দ্য কেয়াৰটেকাৰ' বা 'দ্য বাৰ্থডে পাৰ্টি' ত কেইটামান চৰিত্ৰই নাটকৰ

কোনো কোনো মুহূৰ্ত্তত পৰস্পৰৰ কথা বুজিবলৈ বিচৰা নাই বা পৰা নাই, কেইকাৰণে পিন্টাৰক 'নন-কমিউনিকেছন'ৰ দায়ত অভিযুক্ত কৰা অযুক্তি তথা হাস্যকৰ।

পিন্টাৰৰ নাটকৰ চৰিত্ৰসমূহ সাধাৰণতে পৰস্পৰৰ লগত যোগাযোগহীন, নিঃসঙ্গ , নিঃসহায় আৰু অভিশপ্ত। এই যে মানুহ বিচ্ছিন্নতাৰ বলি তাৰ কাৰণতো পৃথিৱীখনেই বা জীৱনটোৱেই এক বিৰাট ফাঁকি এই কথা ক'বলৈ গৈয়েই বহুতে পিন্টাৰক জীৱনবিমুখ হতাশবাদী আখ্যা দিছে। এই কথা ঠিক যে পিন্টাৰৰ নাটক আনন্দোচ্ছল নহয়, তেওঁৰ চৰিত্ৰসমূহৰ কোনো উজ্জ্বল নিৰ্দ্দিষ্ট ভবিষ্যৎ নাই।

পিন্টাৰৰ অন্য আতাইবোৰ নাটকত দেখা যায় দৰ্শক আশ্চৰ্য্য, স্তম্ভিত বিমূঢ় অথবা মুগ্ধ আবেগত হেৰাই যাব, মঞ্চত অভিনীত নাটকৰ বাস্তৱতাৰ পৰা বিক্ষিপ্তমনা হৈ অন্যমনস্ক হ'ব। একমাত্ৰ 'দ্য কেয়াৰ টেকাৰ' নাটকতেই ইয়াৰ ব্যতিক্ৰম দেখা যায়। ইয়াত দৰ্শকৰ মনোযোগ নিবিষ্ট।

খালী ঘৰৰ ওপৰ তলাৰ এটা লেতেৰা কোঠা। অপৰিষ্কাৰ বিছনা, পুৰণা কাগজ, ফটা জোতা, ভগা বাল্ব, ষ্টোভ, ঘৰৰ ছালৰ ফুটাইদি পানী পৰা বাধা দিবৰ বাবে ওলোমোৱা বাল্টি, বুদ্ধমূৰ্ত্তি ইত্যাদিয়ে কোঠাটোক অধিক কদৰ্য্য কৰি তুলিছে।

কোঠাত তিনিটা চৰিত্ৰক দেখা যাব। ডেভিচ - স্বাৰ্থপৰ বৃদ্ধ উদভ্ৰান্ত, মিক - ঘৰৰ মালিকানাৰ দাবীদাৰ (পৰ্দ্দা উঠাৰ পিছত প্ৰথমে তাকেই দেখা যাব), মিকৰ ভায়েক এষ্টন যি ডেভিচক সেই ঘৰত থাকিবলৈ দিছে। নাটকৰ শেষত ডেভিচক উলিয়াই দিয়া হ'ব। কিন্তু এষ্টনক কাতৰ অনুৰোধ কৰিব যেন তাক তাত থাকিবলৈ দিয়া হয়। কলৈ যাব সি? কিন্তু এজনে খিড়িকীৰ মৃদু পোহৰৰ ফালে মুখ ঘূৰাব, ডেভিচে কাকুতি মিনতি কৰি থাকিব, তাৰ পিছত পৰ্দ্দা নমাৰ লগে লগে সি নীৰৱ হৈ যাব।

শেষ দৃশ্যৰ সংলাপ লক্ষ্যনীয়। ডেভিছে যেতিয়া ক'ব যে সি এষ্টনৰ লগত থাকিলে তাৰ সুবিধা হ'ব কাৰণ সি তাৰ বিছনা পাৰি দিব, ঘৰটো আতোম টোকাৰীকৈ ৰাখিব, নানা সৰু সুৰা কামত সহায় কৰিব, তাক মাথো শুবলৈ বিছনাত অকণমান জেগা দিলেই হ'ব, তেতিয়াও এষ্টনে ক'ব 'নোৱাৰো'।

ডেভিছ : কিয় নিদিব?

(এষ্টনে তাৰ ফালে ঘূৰি চাব)

এষ্টন : তই বৰ গণ্ডগোল কৰ।

ডেভিছ : কিন্তু .... কিন্তু.... চাওক .... শুনক ..... শুনক এবাৰ .... মই ক'বলৈ বিচাৰিছো .....

(এষ্টনে খিড়িকীৰ ফালে পিঠি ঘূৰাব)

কওক মই কি কৰিম?

(নীৰৱতা)

মই এতিয়া কি কৰিম?

(নীৰৱতা)

মই কলৈ যাম?

(নীৰৱতা)

মইতো ইয়াত থাকিব পাৰো।

(নীৰৱতা)

ইয়াৰ পিছৰ ডেভিছৰ শেষ সংলাপখিনি ইংৰাজীতে উদ্ধৃত কৰিছো ঃ

(Pause) : If you want me to go.... I'll go. You just say the word.

I'll tell you what though ... them shoes ... them shoes you give me .... they're working out all right ... they're all right. May be I could ... get down ....

(Ashton remains still, his back to him at the window.)

Listen .... If I ... got down .... if I was to ... get my papers.. would you .... would you let ... would you ... if I got down ... and got my....

দীৰ্ঘ নীৰৱতা (Long silence)

যৱনিকা (Curtain).

ডেভিছ 'মৰেলিটি' নাটকৰ 'এভ্ৰি মেন'ৰ নিচিনা। নাটৰ ট্ৰেজিক চৰিত্ৰ কিন্তু এষ্টন, ডেভিছ নহয়। তাক অস্বাভাৱিক, বিকৃত মস্তিষ্ক বুলি ঘোষণা কৰা হৈছে। যৱনিকা পতনৰ লগে লগে এষ্টনে অকল ডেভিছৰ পৰাই মুখ ঘূৰোৱা নাই, আমাৰ পৰাও মুখ আতৰাই নিছে। আমাৰ বাবে ডেভিছতকৈও তাৰ বিষাদ যন্ত্ৰণা আৰু গভীৰ।

ইয়াতো কিন্তু সেই পিন্টাৰ সুলভ বিশাল ঠাণ্ডা অন্ধকাৰৰ আতঙ্ক, সেই সুখ শয্যাৰ পৰা ছিঙি নিয়া! সেই মৌল পাপৰ (original sin) পতনমুখী প্ৰৱণতা (Hamartia), সেই সুখস্বৰ্গ চ্যুতি। 'দ্য ডাম্ব ওৱেটাৰ' আৰু 'এ স্লাইট এক্'ৰ' ঘটনা সীমাও সেই বহিৰ্লোকৰ আতঙ্ক। "Comedies of Menace" দলৰ।

'দ্য কেয়াৰ টেকাৰ'ত ডেভিছ নিজৰ অপৰিবৰ্ত্তনীয় ভুলৰ বাবেই আশ্ৰয়চ্যুত হৈছে। এইবোৰ সত্বেও পিন্টাৰৰ নাটকত এজন মানুহে অন্যজনৰ বাবে অনুভৱ কৰে, বেদনাবোধ কৰে।

হেৰল্ড পিন্টাৰ ইংৰাজী ভাষাৰ এবছাৰ্ড থিয়েটাৰৰ প্ৰধান নাট্যকাৰ। ১৯৪৯ চনত অভিনেতাৰ বৃত্তি গ্ৰহণ কৰে। ১৯৫৭ চনত প্ৰথম একাংক নাটক 'দ্য ৰুম' আৰু ১৯৫৮ চনত প্ৰথম পূৰ্ণাঙ্গ 'দ্য বাৰ্থডে পাৰ্টি' ৰচনা কৰে। ইয়াৰ পিছৰ পৰা কেইখনমান টেলিভিছন নাটক আৰু চিত্ৰনাট্য ৰচনা কৰাৰ উপৰিও মূলতঃ নাটক ৰচনা কৰাত ব্যস্ত থাকে।

প্ৰাথমিক পৰ্য্যায়ত তেওঁৰ দ্বাৰা ৰচিত নাটকবোৰত পিন্টাৰে 'কমেদী অৱ মীনেছ'ৰ ঐতিহ্যক অনুসৰণ কৰে। লাহে লাহে নাটকত মনস্তাত্বিক বিশ্লেষণৰ প্ৰৱণতা দেখা যায়। সদ্যহতে তেওঁ 'চোচিয়েল কমদৌ'ৰ প্ৰতি আকৃষ্ট হোৱা দেখা যায়। কিন্তু আৰম্ভণিৰ পৰা শেষলৈকে পিন্টাৰৰ নাটকৰ লগত 'এবছাৰ্ড' ড্ৰামাৰ আত্মিক যোগ সুস্পষ্ট। বহু সমালোচকৰ বিশ্বাস পিন্টাৰ আধুনিক ইংলণ্ডৰ শ্ৰেষ্ঠ নাট্যকাৰ।

পিন্টাৰৰ উল্লেখযোগ্য নাট্য কৰ্ম হ'ল ঃ 'দ্য ৰূপ' (১৯৫৭), 'দ্য বাৰ্থ ডে পাৰ্টি' (১৯৫৮), 'দ্য ডাম্ব ওৱেটাৰ' (১৯৫৮), 'দ্য কেয়াৰ টেকাৰ' (১৯৬০), 'দ্য হোম কামিং' (১৯৬৫) আৰু 'নো মেনছ লেণ্ড' (১৯৭৮)।

নীৰৱতাই পিন্টাৰৰ নাটকৰ চৰিত্ৰত এক বিশেষ মাত্ৰা প্ৰদান কৰিছে। তেওঁৰ 'দ্য কালেক্টচন' আৰু 'দ্য হোম কামিং' নাটকৰ চৰিত্ৰৰ ক্ষেত্ৰত ইয়াৰ প্ৰমান পোৱা যায়। প্ৰথমখনত চাৰিটা চৰিত্ৰই মঞ্চৰ ওপৰত স্থিৰ আৰু নীৰৱ হৈ ৰব। পিছৰখনত সমাপ্তিৰ আগেয়েই আতাইতকৈ স্পৰ্শকাতৰ চৰিত্ৰটো মঞ্চৰ পৰা ওলাই যায় আৰু বাকী পাঁচোটা চৰিত্ৰই নীৰৱ হৈ থাকে। আটাইকেইতা চৰিত্ৰই প্লট, বিষয় বস্তু আৰু চৰিত্ৰ চিত্ৰণৰ ক্ষেত্ৰত সমান গুৰুত্বপূৰ্ণ। প্ৰখ্যাত সমালোচক জন ৰাছেল ব্ৰাউনে কৈছে ঃ 'Pinter's involvement with the world around him had led him to a more open acceptance of the fantacy and sexuality of inner life and to a wider and more interrelated view of character.'

পিন্টাৰৰ নাটকসমূহক সঙ্গীত নাটক আৰু কাব্য নাটক আখ্যা দিব পাৰি। তেওঁ এবছাৰ্ড নাট্য গোষ্ঠীৰ ৰোমান্টিক শিল্পী। অস্তিত্বৰ বিলয়ন চেতনা আৰু মৃত্যু নিশ্চয়তা থকা সত্বেও জীৱনক মৰ্যাদা আৰু সাহসৰ সতে স্বীকাৰ কৰাৰ আশ্বাস বাণীয়েই দিছে, কোনো সহজ সমাধান বা সস্তা ভ্ৰান্তি সৃষ্টিৰ চেষ্টা কৰা নাই। পিন্টাৰৰ নাটকৰ জগত সঁচাই খুব বেদনাৰ। কিন্তু সেই বেদনা আমাৰ বাবে মুক্তিৰ পথো। পিন্টাৰৰ চৰিত্ৰসমূহ হয়তো অভিশপ্ত। কিন্তু যি বেদনা বা যন্ত্ৰণাৰ অভিজ্ঞতা আমি দুঘন্টা ধৰি মঞ্চৰ ওপৰত ঘটা দেখো সেই অভিজ্ঞতাই আমাক ভয়-হতাশা-বেদনাৰ পৰা মুক্ত কৰে। আমাৰ এই মুক্তিৰ পথ সুগম হওক।

অসমৰ নাট্য ৰসিক সকলৰ ভিতৰত খুব কম সংখ্যকেহে হেৰল্ড পিণ্টাৰৰ লিখনীৰ লগত পৰিচিত বুলি আমাৰ ধাৰণা। তথাপি ২০০০ চনৰ সাদিনৰ 'বসন্ত সংখ্যা'ত পিণ্টাৰৰ 'দ্য ডাম্ব ৱেইটাৰ' নাটকৰ ৰাবিজীতা গগৈয়ে "বোৱা আলধৰা" নামেৰে কৰা অসমীয়া ৰূপান্তৰ সঁচাই সাহসী আৰু প্ৰসংশনীয় প্ৰচেষ্টা।

কাফ্‌কাৰ উপন্যাসৰ নাট্যৰূপ

ফ্ৰানৎছ্ কাফ্‌কাৰ (১৮৮৩-১৯২৪) এখন উপন্যাসৰ (Der Prozess) নাট্যৰূপ দিয়ে আঁদৰে জিদ্ আৰু ঝঁ-লুই বাৰোলতে। এই নাট্যৰূপৰ ইংৰাজী অনুবাদ কৰে মিছেছ চেগুচ্ ষ্টৰ্মে। পেৰিছত 'মেৰিগণী থিয়েটাৰ'ত প্ৰথম অভিনয় হয় ১৯৪৭ চনৰ অক্টোবৰ মাহত আৰু লণ্ডনত 'উনটাৰ গাৰ্ডেন'ত ১৯৫০ চনৰ এপ্ৰিলত। ইংৰাজী অনুবাদৰ নাম 'The Trial' ফৰাচী ভাষাত নাম আছিল 'Le Proces'।

নাটকৰ বিষয়বস্তু নায়ক (Josephk) জোচেফক্‌ৰ অসহায় আৰ্ত্ত আকুতি, যাৰ জীৱনত কোনো সান্তনা নাই, নাই ধৰ্ম-বিশ্বাস, নাই দাৰ্শনিক বৈৰাগ্য। প্ৰতিদিনে সূৰ্য্যই পোহৰ দিয়ে, ৰামধেনু দেখিলে মন নাচি উঠে, আকাশৰ নীলা চকুত কিমান ভাল লাগে, তৰুণ-তৰুণীৰ মন দিয়া নিয়া এইবোৰ যেন কাফ্‌কাৰ দৰে তেওঁৰ নায়কেও পাহৰি যায়। তেওঁ মাথোন দেখিলে ভাল মানুহেই কষ্ট পায়, সৎ, অসৎ উভয়েই শাস্তি পায়। নিৰ্দ্দোষ নিষ্পাপ আত্মা আনকি অসহায় শিশুয়েও অত্যাচাৰ ভোগ কৰিব লগীয়া হৈছে। পশু জগতত কি নিষ্ঠাৰ পীড়ন, হিংসা আৰু হত্যা। এইবোৰ দেখি তেওঁৰ আত্মাই বিদ্ৰোহ কৰিলে, বিমূঢ়, অসহায়, আহত-অভিমান আত্মা। (কোনো কোনো ইহুদী সমালোচকে মন্তব্য কৰিছিল যে কাফ্‌কাই 'তালমাদ'ৰ সহজ ব্যাখ্যা পঢ়ি প্ৰভাৱিত হৈছিল।)

কিন্তু কাফ্‌কাৰ মন যে সমস্যাৰে বিঘ্নিত, সভ্য পৃথিৱীৰ উষা কালত ভাৰতীয় ঋষি মুনি সকলেও সেই কথাই ভাবিছিল। তিনিটা সান্ত্বনাৰ কথাও আছে। বেয়া বা অসৎৰ অন্তিম সত্য কি - এই সম্বন্ধে সন্দেহৰ অৱকাশ আছে ঃ ধৰি লোৱা হ'ব পাৰে সতেই চিৰন্তন সত্য ঃ অথবা আত্ম ত্যাগৰ চৰম আনন্দৰ মুহূৰ্ত্তত মানুহে নিজৰ ইচ্ছা শক্তিক আনৰ ইচ্ছা শক্তিৰ মাজত উৎসৰ্গ কৰিব।

কিন্তু কাফ্‌কাৰ মনে এই সান্তনা গ্ৰহণ কৰা নাই। বিশ্বাস আৰু সমৰ্পণ, সন্দেহ আৰু ত্যাগ একো নাই। তেওঁ কেৱল দেখিছে, মানৱজাতিক ঈশ্বৰে যি দৃষ্টিৰে বিচাৰ কৰে, সেই দৃষ্টি আন যিয়েই নহওক কিন্তু মানবিক নহয়। অভিমানী, ভীত মানুহে যেন পৰ্ব্বত শৃঙ্গৰ ঘন কুঁৱলিৰ অন্ধকাৰত হাতেৰে খেপিয়াই ফুৰিছে, সমুখত থিয় থিয় পাথৰৰ লানি।

এই বিষয়বস্তু যি নাটকৰ, সেই নাটকে সহজে সাফল্য লাভ কৰিব নোৱাৰে। কিন্তু 'মহৎ নাটক' কাক বোলে? কোনে জানো এটা ভাল সংজ্ঞা দিছিল, 'greatness comes

in a play when an intense experience in a fine mind is translated with ecstasy into effective theatrical terms'। এই effective theatrical terms — ফলপ্ৰদ নাট্য চৰ্ত্তবোৰেই তেনেহলে আচল কথা - সি সেই 'হেমলেটেই' হওক বা 'হু ইজ এফ্ৰেইড অব ভাৰ্জিনিয়া উল্‌ফেই' হওক। অভিজ্ঞতাৰ গভীৰতা বা মানসিক ঐশ্বৰ্য্য ইয়াৰ গৌণ বিষয়। গান্ধী বা চক্ৰেটিছে নাট্যামোদী দৰ্শকক মঞ্চ ৰূপত সন্তুষ্টি লগাব নোৱাৰিব। কাফ্‌কাৰ নাটক শেষোক্ত শ্ৰেণীৰ। জোচেফকে (Josephk) বুজি নাপালে। কিয় তাক গ্ৰেপ্তাৰ কৰা হ'ল। যি ধৰণৰ বিচাৰৰ সি সন্মুখীন হ'ব লগীয়া হ'ল, সি তাৰ কল্পনাৰ আৰু অভিজ্ঞতাৰ বাহিৰত। আইনক অন্যায়ভাবে তাৰ ওপৰত প্ৰয়োগ কৰা হৈছে বা তাৰ নিচিনা নিৰ্দোষক দোষী কৰা হৈছে, এইটোৱেই তাৰ অভিযোগৰ উৎস নহয়। আইন সঙ্গত ন্যায় বিচাৰ বুলি যি কথাটো চলি আহিছে তাৰ অৰ্থ সি আজিও বুজি উঠিব নোৱাৰিলে। জীৱনৰ অভিজ্ঞতাৰে, দুৰ্লভ আলোকিত মুহূৰ্ত্তৰ অৱলোকনত সি যিবোৰ সত্য আবিষ্কাৰ কৰিছে, সেইবোৰৰ লগত ইয়াৰ কোনো মিল নাই। (তাৰ মৃত্যুওতো 'like a dog !')।

মঞ্চত জোছেফক্‌ৰ এই মানসিকতা ফুটাই তোলাৰ কাৰণে বহুতো মঞ্চ কৌশল অৱলম্বন কৰিব লাগিব। মানুহে চিড়িৰ ওপৰত দ্ৰুত বেগেৰে উঠা নমা কৰিব, ৰাস্তাৰ মাজত ফাঁচী কাঠত জোছেফক্‌ কেতিয়াবা মূৰ কঁপাই দিব। প্ৰথম দৃশ্যতেই দেৱালবোৰ ঢৌৰ নিচিনাকৈ উঠা নমা কৰিব। বহুবোৰ ডাঙৰ ডাঙৰ ক'লা ক'লা খেলা বস্তু দেখা যাব, দেখা যাব বহুবোৰ অন্ধকাৰ ঘৰ। অভিনয় ভঙ্গী হ'ব যাক কোৱা হয় 'ষ্টাইলাইজড্‌'। অভিনেতা সকলে শূন্য কাপত চাহ খাব। কাল্পনিক টাইপ ৰাইটাৰত আঙুলি চলাব। জোছেফক্‌ৰ ডেস্কৰ ওপৰত যি টেলিফোণ যন্ত্ৰটো আছে তাৰ দৈৰ্ঘ্য হ'ব ওঠৰ ইঞ্চি। মূক অভিনয় পদ্ধতি গ্ৰহণ কৰা হৈছে বহু ক্ষেত্ৰত। জোছেফক্‌ৰ চৰিত্ৰ চিত্ৰণত যাক আজি কালি 'চেপলিনইজম্‌' বুলি কোৱা হয় তাৰ দ্বাৰা নিশ্চয়কৈ প্ৰভাৱিত হৈছে।

উপন্যাসত নেথাকিলেও নাটকখনত ধৰ্ম যাজকৰ মুখত এটা অতিৰিক্ত উক্তি সংযোজন কৰা হৈছে। তাৰ কিছু অংশ তলত উদ্ধৃত কৰা হ'ল ঃ

'The words of scripture which will serve as text for our mediation of tonight are to be found in the third chapter of the Lamentations of Jeremiah : 'He hath inclosed my ways with hewn stones, that I can not get out.' (Pause) Brethen, it is needful to consider that these words of the prophet, these words of despair, are immediately followed by words of comfort. It is these that, with your permission, we are going to meditate upon together. "For the Lord will not cast off for ever......'।

এই ভাষণৰ দ্বিতীয় অংশটো নৈৰাশ্যজনক। যাক কোৱা হয় existentialist ambience অস্তিত্ববাদী পৰিবেষ্টনেৰে বিধৃত। এয়া 'Theatre of cruelty' বা নিৰ্দ্দয় নাট্যৰ নিদৰ্শননে কি যে দৰ্শকক বাস্তব চেতনাৰে জাগ্ৰত কৰাৰ বাবে সকলো নিষ্ঠুৰ দৃশ্য দেখুওৱা হয়। নাটক হিচাপে 'দ্য ট্ৰায়েলে' সাফল্য লাভ নকৰিলেও কাফ্‌কাৰ মনোজগতত প্ৰৱেশৰ চাবি কাঠি হিচাপে এই নাট্যৰূপটো তাৎপৰ্য্যপূৰ্ণ।

বৃন্দান বেনৰ নাটকৰ দণ্ডিত নায়ক

১৯৫০ চনত কোনো এক কৰ্মহীন অৱসৰ সময়ত থিয়েটাৰ ওৱাৰ্কশ্বপৰ পৰিচালিকা খ্যাতনামা প্ৰযোজিকা জোৱান লিট্‌লউদে ডাকযোগে এখন নাটক পালে। প্ৰযোজিকাই মাত্ৰ পাঁচ খিলা পাত পঢ়িয়েই তাঁৰ বাৰ্ত্তা পঠালে 'চলিব'।

এজন আইৰিছ নাট্যকাৰৰ প্ৰথম পূৰ্ণাঙ্গ নাটক খন কেইমাহমানৰ পিছতেই ইংলণ্ডৰ ষ্ট্ৰেটফোৰ্ড আৰু এনডেৰ নৱনাট্য ধাৰাত নতুন জোৱাৰৰ ঢৌ তুলিলে, শক্তিশালী প্ৰতিভাৰূপে স্বীকৃতি পালে আৰু এজন আইৰিছ ডাবলিনৰ বহেমিয়ান বৃন্দান বেনে (১৯২৩)। নাটকৰ নাম 'দ্য কোৱাৰ ফেলা'। জেলখানাৰ অপৰাধী সকলৰ সমাজক লৈ কাহিনী, তেওঁলোকৰ মানসিক আৰু পাৰিপাৰ্শ্বিক আবহওৱা, ওৱাৰ্ডাৰ, ঘাতক ইত্যাদিৰ জীৱন্ত নৰক দৰ্শন। দণ্ডিত লোকৰ জেলখানাৰ ডাবলিনত প্ৰচলিত চালু নাম 'দ্য কোৱাৰ ফেলা।'

'অল্‌চ্‌টাৰ' জেলখানা। দুজন লোকৰ ফাঁচী হোৱাৰ কথা। 'চিলভাৰটপ' আৰু 'কোৱাৰ ফেলা।' 'চিলভাৰটপ' শান্ত স্বভাৱৰ স্ত্ৰী-হত্যাকাৰী, শেষ মুহূৰ্ত্তত জানিব পাৰিলে তেওঁৰ ফাঁচীৰ শাস্তি ৰদ কৰি যাৱৎজীৱন কাৰাদণ্ড কৰা হৈছে। আনজন যি তেওঁৰ ভায়েকক টুকুৰা টুকুৰ কৰি কাটিছিল, তেওঁৰ ফাঁচীৰ শাস্তি বাহাল থাকিব।

এইদৰেই কয়দীসকলৰ শৰীৰত প্ৰৱাহমান হ'ব তেওঁলোকৰেই এজনৰ ফাঁচীৰ আতঙ্কৰ বিষ। অলপ সময়ৰ ভিতৰতে তেওঁক লৈ যোৱা হ'ব, পিন্ধাই দিয়া হ'ব ক'লা কাপোৰ, ডিঙিত ৰছি বান্ধি মৃত্যু মঞ্চত ওলোমাই দিয়া হ'ব, আতৰাই দিয়া হ'ব ভৰিৰ শেষ অৱলম্বন। ধৰ ফৰ কৰি নীলা শৰীৰটো পৰি যাব মৰণ কুঁৱাৰ অন্ধকাৰ গহ্বৰত। ওৱাৰ্ডাৰ দুজনে তেওঁলোকৰ ঘড়ী খুলি ৰাখিব অৱশ্যম্ভাৱী প্ৰশ্নৰ পৰা হাত সাৰিবৰ বাবে, 'কেইটা বাজিল?'

জেলৰ ভিতৰৰ জগৎ আৰু বাহিৰৰ জগতৰ প্ৰাৰ্থক্য দেখুওৱা হ'ব। বাহিৰৰ জগৎ উদাসীন অথবা পাতল সুৰেৰে ভৰা। শুনা যাব মদ খাই এদল মানুহে গান গাই গাই ঘৰলৈ উভতি গৈছে। জেলৰ 'গভৰ্ণৰে' বৰ্ণনা কৰিছে যোৱাকালি এটা পাৰ্টিত কেনেকৈ 'The night before Larry was stretched.'

ভিতৰৰ জগৎ দুৰ্ব্বিসহ বীভৎসতাৰে অস্বাভাৱিএকভাবে 'আয়ৰণিকেল'। ঘাতক হিচাব

কৰাত ব্যস্ত যে কিমান জোৰেৰে ৰচীদাল টানিব লাগিব, তেওঁৰ অন্য লগৰীয়াই কিমান সময় মন্ত্ৰ পাঠ কৰিব। অধিকাংশ বন্দীয়েই 'কোৱাৰ ফেলা'ৰ প্ৰতি সহানুভূতিশীল। দুজনেতো এই বুলি বাজিয়েই ৰাখিব যে শেষ মুহূৰ্ত্তত তেওঁৰ ফাঁচীৰ শাস্তি ৰদ হৈ যাব।

লাহে লাহে আমি জেলৰ অন্য বাসিন্দাৰৰ পৰিচয় পাওঁ। 'ডেনলেভিন' আৰু 'নেবাৰ'ৰ কথাত স্পিৰিট যঁহা হ'ব, এটা দাতব্য সংস্থাৰ পৰা হিলি আহি কয়দী সকলৰ অভিযোগ লিখি নিব। 'চিলভাৰটপে' ভাবিছে গোটেই জীৱন কাৰাদণ্ডৰ সলনি নিজৰ লৰাই আত্মহত্যাৰ চেষ্টা কৰিব। দুজন তৰুণ কয়দীয়ে চিন্তা কৰিব কেনেকৈ খিড়িকীৰ ফাকেদি মহিলাৰ জেলৰ ফালে এবাৰ চাই নয়ন সাৰ্থক কৰিব পাৰি। যৌন সমস্যাৰ লগত জড়িত কয়দী নম্ৰ, উত্তেজিত, নানা মেজাজৰ, নানা জাতি ধৰ্ম্ম ভাষাৰ কয়দী।

শেষ মুহূৰ্ত্ত সমাগত। তেওঁৰ নামত অহা শেষ চিঠিবোৰ নুখুলিয়েই কবৰত পেলাই দিয়া হ'ল (খবৰৰ কাগজৰ মানুহবোৰৰ হাতৰ পৰা বাছিবৰ বাবে। যদিও দুজন কয়দীয়ে চেষ্টা কৰিব সেই চিঠিবোৰ চুৰ কৰিবলৈ)। 'কোৱাৰফেলা'ৰ শেষ মুহূৰ্ত্তবোৰৰ বৰ্ণনা পোৱা যাব চেলৰ খিড়িকীৰ পৰা ৰেডিঅ' ট্ৰিপন্নিবোৰৰ ভঙ্গীত কোৱা এজন কয়দীৰ কথাত। (এই নাট্য কৌশলে গ্ৰীক ট্ৰেজেদীৰ দুৰ্ঘটনাৰ সংবাদ বহনকাৰী দূতৰ কথা মনত পেলাই দিয়ে।) আৰম্ভ হ'ব ধৰ্ম্মৰ নামত বৰ্ব্বৰ আচাৰ অনুষ্ঠান পুৰুহিতসকলৰ পৰামৰ্শ, ছড়ৰ মাজৰ ফাট্ সম্বন্ধে আলোচনা, এঘন্টা শৰীৰ ওলোমাই ৰখাৰ প্ৰথা, ডাক্তৰৰ মৃতদেহ পৰীক্ষা ইত্যাদি।

কোৱা হয় যে দুঃসময়ৰ দুঃসহ-মুহূৰ্ত্তত আইৰিছ সকলৰ ৰসবোধ বেছিকৈ জাগ্ৰত হয়। বৰযুগত টিটি হাতত হাতকেৰেয়া পিন্ধি জেললৈ যোৱাৰ পথত অস্কাৰ ওৱাইল্ডে কৈছিল 'If this is how Her Majesty treats her prisoners, she does not deserve to have any.' I.R.A (Irish Republican Army) আন্দোলনৰ লগত জড়িত হৈ পৰাৰ অপৰাধত যোল বছৰ বয়সতেই বৃন্দান বেনে আঠ বছৰ জেল খাতিব লগাত পৰিছিল। Borstal Boy নামৰ আত্মকাহিনীত তেওঁৰ জীৱনৰ এই অংশৰ বৰ্ণনা পোৱা যাব। আইৰিছ সকল আদৰ্শৰ ক্ষেত্ৰত ভাবপ্ৰবণ হ'লেও মানুহৰ ক্ষেত্ৰত কিন্তু ওলোটা। সেইকাৰণে 'কোৱাৰ ফেলা'ক সমুখলৈ নানি তাক মঞ্চৰ নেপথ্যতে ৰাখিছে নাট্যকাৰে। মাত্ৰ দেখুৱা হৈছে কেনেকৈ আইনসিদ্ধভাবে তেওঁলোকৰেই এজনক হত্যা কৰাৰ প্ৰতিক্ৰিয়াই কয়দীৰ মাজত নানা প্ৰতিক্ৰিয়াৰ সৃষ্টি কৰিব। বৃন্দান বেনৰ একমাত্ৰ অস্ত্ৰ হ'ল মাৰাত্মক ৰস কৌতুক সৃষ্টিৰ ক্ষমতা। অষ্ট্ৰেলিয়াৰ সেই দস্যুটোৱে (নেডকেলি) ডিঙিত ফাঁচী লগোৱাৰ পিছত যিদৰে কৈছিল, 'such is life.' বেলৰ কয়দীয়েও মৃত্যুৰ মুখামুখি হৈ কবৰ খান্দি খান্দি নানা অশ্লীল ইয়াৰ্কি মাৰি থাকিব। অধিক কি ঘাতকক 'চিৰিঅ'-কমিক' চৰিত্ৰ যেন লাগিব।

জেলৰ আতঙ্কগ্ৰস্থ আবহাওৱা দুঃসহ, অসহ্য আৰু যন্ত্ৰণাদায়ক। বৃন্দান বেনে কুশল নাটকীয় দক্ষতাৰে কমেদীৰ আঁৰত ট্ৰেজিদীক লুকুৱাই ৰাখিছে।

চমৰ মুহূৰ্ত্ত অহাৰ লগে লগে নাটকৰ symbolism আৰু irony আৰু ভয়ঙ্কৰ হৈ

উঠিব। 'কোৱাৰ ফেলা'ৰ চিঠি চুৰি কৰি কাগজলৈ পঠোৱাৰ চেষ্টা (সমাজে অকল অপৰাধীয়েই সৃষ্টি নকৰে, তেওঁৰ ফাঁচীৰ পিছতো তেওঁৰ চিঠি ছপাই পইচা লুতিবলৈ বিচাৰে।) 'কোৱাৰ ফেলা'ৰ কফিনক 'কাঠৰ অ'ভাৰকোট' বুলি ঠাট্টা কৰা, এক পুৰণা কয়দীৰ স্পিৰিটেৰে ওৱাৰ্ডাৰৰ হতুৱাই বতি চাহাবৰ ভৰি মালিচ কৰোৱা ইত্যাদি জীৱনৰ কটু তিক্ত ব্যঙ্গ উপহাৰৰ অতি বাস্তৱ ৰূপায়ন যন্ত্ৰণা-মধুৰ আবেদনত দীপ্ত।

স্বভাৱবাদী পটভূমিত এটা চিৰন্তন উপকথা সৃষ্টিৰ মাধ্যমেৰে বৃন্দাৰ বেনে ও'কেছীৰ প্ৰথম অৱস্থাৰ নাটকীয় কৌশল অনুসৰণ কৰিছে (ফাদাৰ নেড, ক'ক ইত্যাদি চৰিত্ৰ স্মৰ্তব্য।)

এটা কথা মনত ৰাখিব লাগিব যে বৃন্দাৰ বেনৰ মানসিকতা আৰু সুস্থ জীৱনবোধ জেলখানাৰ পাশৱিকতাৰ মাজত হেৰাই যোৱা নাই। শেষ দৃশ্যত প্ৰধান ওৱাৰ্ডাৰ আৰু নাট্যকাৰৰ মুখপত্ৰ ওৱাৰ্ডাৰ ৰেগনৰ কথা বতৰাৰ মাজত (ফাঁচীৰ নিৰ্দিষ্ট দিনৰ পূৰ্ব্ব ৰাতি দণ্ডিত ব্যক্তিৰ দেখা শুনা সম্বন্ধে) নাট্য কৌশলৰ চাবি কাঠি বিচাৰি পোৱা যাব।

প্ৰধান ওৱাৰ্ডাৰ ঃ কামৰ বস্তু আমি আৰু কি পঠাব পাৰো?

ৰেগন ঃ এবটল চল্ট।

প্ৰধান ঃ সি খাব বুলি ভাবানে কি?

ৰেগন ঃ নেভাবো, কিন্তু মই খাম।

প্ৰধান ঃ ৰেগন, তুমি অবাক কৰিলা।

ৰেগন ঃ মই এনে লোকৰ মাজত মানুহ হৈছো, যি মৰাৰ সময়ত মদ খাইছে, নহয় প্ৰাৰ্থনা কৰিছে। কোনো কোনোৱে আকৌ দুয়োটা কামেই কৰিছে। আপুনি ভাবেনে আইনে এজন লোকৰ মৃত্যুক অন্য কিবা কৰিছে, অৰ্থাৎ অন্য লোকক মৰাৰ লগত তফাৎ কৰিছে। ধৰক—আমাৰ নিজৰ কথাই।

প্ৰধান ঃ মইতো হত্যাৰ অপৰাধী নহয়।

ৰেগন ঃ সেইটো নহয়। কালিলৈ ৰাতিপুৱাই আকৌ কোনোবাই আপোনাৰ ওপৰত জপিয়াই পৰিতো খুন নকৰে। মই কিন্তু তেওঁৰ বিষয়ে ভবা নাই, সঁচা কথা ক'বলৈ গলে মই নিজৰ বিষয়েই ভাবিছো। সেই সময়ৰ কথা পাহৰি গৈছে আপুনি - যেতিয়া মানুহ জনক ধৰি লাথি মাৰি গাতত পেলাই দিয়া হ'ব। আপুনিতো সেইবোৰ ওৱাৰ্ডাৰৰ কথাতো নেজানে, যি তেওঁৰ হাড় মোচোকাই দিবৰ বাবে তেওঁৰ ভৰিত ধৰি ওলমিব। ঘাতকৰ টান কম হোৱা দেখিলে তেওঁৰ ওপৰত জপিয়াই পৰিব।

প্ৰধান ঃ মিষ্টাৰ ৰেগন, মই অবাক হৈছো।

ৰেগন ঃ আজি ৰাতিৰ ভিতৰত আপুনি দ্বিতীয় বাৰ অবাক হ'ল চাৰ।

নাট্যক্ৰিয়া সমাধানত নাটকৰ গঠন ৰীতি আৰু সংলাপ (আইৰিছ জনতাৰ ভাষা আৰু কয়দীৰ কথ্য-ভাষাৰ অপূৰ্ব সমন্বয়) প্ৰকৰণ বৈচিত্ৰ্যৰ উল্লাসত উদ্ভাসিত।

কাহিনীৰ গ্ৰন্থনাত অৱশ্যে ঐতিহ্যবাহী সামৰ্থ নাই। কিন্তু জীৱনৰ নানা খণ্ড কাহিনীক কেতিয়াবা সকলোৱে দেখা দেখিকৈ কেতিয়াবা নেপথ্যত, কেতিয়াবা একত্ৰিত কৰি

লাহে লাহে নাট্যাকৰ্ষণক ত্বৰান্বিত কৰাৰ কৌশল অৱলম্বন কৰি দৰ্শকৰ মনক পৰিণতিৰ ফালে উন্মুখ কৰি তুলিব পাৰে বৃন্দাৰ বেনে।

বৃন্দান বেনৰ পৰবৰ্ত্তী নাটক 'দ্য হষ্টেজ' স্বভাৱবাদ বিৰোধী ভিন্ন শৈলীৰ প্ৰচেষ্টা কিন্তু বিষয়বস্তু একে। ইয়াতো প্ৰধান চৰিত্ৰ মৃত্যু দণ্ডৰে দণ্ডিত। বৃটিছৰ অবিচাৰৰ প্ৰতিশোধ ৰূপে তৰুণ সেনা লেচলি উইলিয়াম্‌চ আই, আৰ, এৰ দ্বাৰা গুলীবিদ্ধ হোৱাৰ কথা। অন্যান্য চৰিত্ৰবোৰ বিবেচিত হ'ব এই শাস্তিৰ প্ৰতিক্ৰিয়া অনুযায়ী। ও'কেছীৰ নেডেৰ নিচিনা ('দ্য ড্ৰামচ অব ফাদাৰ') আই আৰ এৰ কিছুমান সদস্যও মৃত, পুৰণি আদৰ্শ আৰু প্ৰথাৰ চিকাৰ। তেওঁলোকৰ ওচৰত যৌৱন, সৎ বুদ্ধি আৰু উদাৰতা প্ৰভৃতিৰ দ্যোতক হৈ কিছুমান প্ৰতীক চৰিত্ৰ থাকিব। এজন অতি উৎসাহী আই, আৰ, এৰ সদস্য। ডাবলিনত তেওঁৰ আৱাসগৃহতেই নাটকৰ পটভূমি। তেওঁ ধাৰণা কৰে গুলী কৰি মৰাটোৱেই পবিত্ৰ ধৰ্ম্ম। 'হষ্টেজ'ক ধৰি লৈ অহা সেই বিষয়াজন আৰু পাষণ্ড, যদিও তেওঁ গোড়াপন্থী কেথেলিক। ডাবলিনৰ উক্ত অতিথিশালাত কিছুমান 'দদো' জাতীয় চৰিত্ৰ দেখা যাব - নিগ্ৰো, গুপ্তচৰ, ৰাজকুমাৰী গ্ৰেছ, ভণ্ড ছোৱালী - সাধু কুমাৰী গিল ক্ৰাইষ্ট, স্থিৰ বুদ্ধি দেহ ব্যৱসায়িনী মেগ। আনহাতেদি 'হষ্টেজ' আৰু পৰিচাৰিকা তৰুণী টেৰেছা শুভ বুদ্ধি সম্পন্না মানুহ।

শেষ দৃশ্যত কক্‌নি সৈন্যজন মুক্তি পোৱাৰ পিছতেই অকস্মাতে ডাবলিন লজৰেই এজনৰ অনিচ্ছাকৃত গুলীৰ আঘাতত মৰা যায়। অস্পষ্টভাৱে শুনা যাব তেওঁৰ উদ্ধৃত উক্তি, "মই এজন চোৰাং পুলিচ। কোনোবাই জানিলেও মই পৰোৱা নকৰো"। পিয়ানোত তেতিয়া বাজিব কোমল ৰাগৰ অনুৰণন।

নাটকত ৰাজনীতি, নীতি কথা, ব্যঙ্গ, সমাজতত্ত্ব সকলো যথাস্থানত পোৱা যাব। এজন সমালোচকে কৈছে, 'a tragic extravaganza' আৰু আন এজনে কৈছে 'a musical extravaganza'। 'কমেদিয়া দেল আৰ্ট'য়ে কৈছে কিয় জানো আটাইতকৈ মনত পৰে টাইনানৰ দৰে লব্ধ প্ৰতিষ্ঠ নাট্য বিশাৰদসকলৰ আধুনিক নাটক সম্পৰ্কে কৰা ৰসিকতা - 'tragical - comical - historical - pastoral - farcical - satirical - operatical - musical - music hall.' বৰ্তমানৰ নাটকত প্ৰায় পঁচিশটা মান গীত আছে। 'হষ্টেজে' নিজেও গাব। গানবোৰ নানা ধৰণৰ - বীভৎস উল্লাস, ব্যঙ্গ, প্ৰসহন, বিষাদ - সকলোৱেই আছে - এই গানত। অতিথিশালাটো মিউজিক হলৰ লগত তুলনীয়। দুটা গান দৰ্শকে বাৰে বাৰে শুনিবলৈ বিচাৰিছেঃ "There's no place on earth like the world." আৰু "Oh Death, where is thy sting...."

এই কথা অনস্বীকাৰ্য্য যে জোৱান লিট্‌লউডৰ পৰিচালনা আৰু সহযোগিতাৰ ফলতেই ইংলণ্ড আৰু আমেৰিকাত বৃন্দান বেনৰ নাটকৰ অভিনয় সফল হ'ব পাৰিছে। ১৯৫৯ চনত পেৰিছৰ আন্তৰ্জাতিক উৎসৱত শ্ৰেষ্ঠ অভিনীত নাটক হিচাবে পুৰস্কাৰৰ অন্যতম অংশীদাৰ হৈছে বৃন্দান বেন।

এন জেলিকো আৰু তেওঁৰ নাট্যধৰ্ম্ম

এন জেলিকো (১৯২৯) পৰিচালনাৰ যশ প্ৰাৰ্থিনী ৰূপে ইংলণ্ডৰ 'নতুন তৰঙ্গ'ৰ নাট্যকাৰ সকলৰ দৰবাৰত আহি উপস্থিত হলহি। কিন্তু নাটক পাব ক'ত? নিজেই লিখি পেলালে ভালপোৱা নাটক - 'দ্য স্পৰ্ট অব মাই মেদ মাদাৰ'। অৱশ্যে ইতিমধ্যে পৰিচালনাৰ ক্ষেত্ৰত অলপ অচৰপ অভিজ্ঞতা অৰ্জন কৰিছিল। সি যি কি নহওক 'অবজাৰভাৰ' কাকতৰ নাট্য প্ৰতিযোগিতাত তৃতীয় পুৰস্কাৰ পোৱাৰ পিছত নাটকখন ইংলীছ ষ্টেজ - কোম্পানীৰ তত্ত্বাবধানত অভিনীত হ'ল। সহ পৰিচালক আছিল জৰ্জ্জ ডেডাইন। আশা আছিল 'চেণ্ট্ৰেল স্কুল অব স্পিচ্ এণ্ড ড্ৰামা'ৰ পৰা ডিপ্লোমা পোৱা আঠাইশ বছৰীয়া 'Intellectual Beauty' স্বৰচিত নাটকৰ পৰিচালনাত নিশ্চয় সফল হ'ব। কিন্তু দুখৰ বিষয় এই যে নাটকখন মঞ্চত নজমিল। এই নাটক চাবলৈ দৰ্শক দ্বিতীয়বাৰ নাহিল। নাটক খন চাবলৈ বন্ধু বান্ধবকো উৎসাহিত নকৰিলে। সমালোচক সকল নিন্দাত পঞ্চমুখ নহলেও অভিনন্দন নজনালে নতুন নাট্যকাৰ পৰিচালিকাক। সংলাপ, মঞ্চ উপস্থাপনা, ঘটনা সংঘাত কোনোটোৱেই বুদ্ধিদীপ্ত নহয়।

'মেড মাদাৰ' গ্ৰেটা হিন্দুদেৱী কালীৰ প্ৰতীক। বিনাশ আৰু সৃষ্টি তেওঁৰ দ্বৈত লীলাৰেই ফলশ্ৰুতি। এদল 'ৰক বাজ' লৰাৰ তেওঁ নেত্ৰী, ধৰ্ম্মগুৰু। উচ্ছৃঙ্খলতা আৰু গুণ্ডামীয়েই সিহঁতৰ মন্ত্ৰ। এই দলৰ কাৰ্য্যকলাপৰ লগত জড়িত হৈ পৰিল তৰুণ মাৰ্কিন কেলভাৰো আৰু কিশোৰ ডডো। কিন্তু এই গোষ্ঠীৰ অবাধ উদ্মানতাত বাধা পৰিল গ্ৰেটাৰ সন্তান সম্ভাৱনাত। ধ্বংসৰ প্ৰেৰণা সৃষ্টিৰ বেদনাত পৰিশুদ্ধ হ'ল। ('All creation is the sport of my mad mother Kali')।

নাটকৰ বিশেষত্ব সংলাপত। এদল অবাধ্য নিষ্ঠুৰ প্ৰকৃতিৰ কাণ্ডজ্ঞানহীন শিক্ষা-কৃষ্টি বঞ্চিত কম বয়সীয়া হতভগীয়াহঁতৰ অসংলগ্ন, অশ্লীল, sadistic, অৰ্দ্ধ-উচ্চাৰিত কথা বতৰাই সিহঁতৰ বিকৃত মানসিক অৱস্থাৰেই পৰিচয় দিয়ে। বিচিত্ৰ শব্দ আৰু বিচিত্ৰতৰ কাৰ্য্য কলাপৰ ছবিয়ে দৰ্শকৰ মনত এনে এখন জগতৰ বাৰ্ত্তা বহন কৰি আনিব - য'ত অকল সহজাত আৱেগৰ প্ৰাধান্য থাকিব। যুক্তি গ্ৰাহ্য স্বাভাৱিক জীৱন তাত বিপৰ্যস্ত। উদাহৰণ স্বৰূপে এটা দৃশ্যৰ কথা মনত পৰে। কেলভাৰোক ঘোচা মাৰি পেলাই দিয়া হ'ল। আকৌ উঠোৱা হ'ল। কাগজেৰে তাৰ শৰীৰ ঢাকি তাৰ চাৰিওফালে বিচিত্ৰ মুখ-

ভঙ্গী কৰি হাত চাপৰি মাৰি মাৰি সমস্বৰে বিচিত্ৰ গানৰ সুৰ তুলি তাৰ চাৰিওফালে ঘূৰি থাকিব উদণ্ড ডেকা কেইটা। দৃশ্যৰ উচ্ছৃঙ্খল পৰিবেশ, শব্দৰ অস্পষ্ট অৰ্থবহতা আৰু সমাজৰ পাপৰ ফলশ্ৰুতি কেইজনমান হতাশগ্ৰস্ত উগ্ৰ তৰুণৰ বয়সৰ হীনমন্যতা ঢকাৰ ব্যৰ্থ প্ৰচেষ্টা এই লৈয়েই এই নাটকৰ নাট্যক্ৰিয়া।

জেলিকোৰ অন্য এখন বিশিষ্ট নাটক "দ্য নেক"। ভঙা চিঙা এটা খালী কোঠাত চাৰিটা চৰিত্ৰ - টম, কলি, টলেন আৰু নেন্সী। নেন্সীৰ প্ৰৱেশ ঘটে অলপ পলমকৈ। টলেন ছোৱালীৰ লগত মিলামিছা কৰাত সিদ্ধ হস্ত। ভঙা চিড়ি, জীৰ্ণ খাট আৰু ৰাস্তাৰ কাষৰ এখন খিড়িকী। এই পৰিবেশত পৰ্দ্দা উঠিলে দেখা যাব টলেনে খিড়িকীয়েদি তপকৈ কোঠাত সোমাব। ৰাস্তাইদি কোনো ছোৱালীয়েই তাৰ দৃষ্টিত ধূলি মাৰি যাব নোৱাৰিব। প্ৰথমে ছোৱালীজনীয়ে চিচাৰ শব্দত চমকি উঠিব, তাৰ পিছত টলেনৰ চাতুৰীৰ চিকাৰ হ'ব। বেচেৰা কলিনে বিচাৰে যে সিও ছোৱালীৰ মন ভোলোৱাৰ সহজ উপায় কণ আয়ত্ব কৰি লওক। টলেনে কলিনৰ উপকাৰৰ বাবে নেন্সীক ভুলাই কোঠালৈ লৈ আহিব। কিন্তু এই ক্ষেত্ৰত কলিনৰ ছল চাতুৰী ব্যৰ্থ হ'ল। নেন্সীক উকা দৃষ্টিত সাধাৰণ অঘৰী ছোৱালী বুলি ধাৰণা হ'লেও, তাই কিন্তু অন্য ধাতুৰ। টলেনৰ 'knack' অকল ব্যৰ্থই নহ'ল, নানা ভয়াবঁহ পৰিস্থিতিৰো সৃষ্টি কৰিলে। বিৰক্তি আৰু অনুতাপত দগ্ধ টলেনৰ নাটকীয় প্ৰস্থান। কলিন আৰু নেন্সীৰ মাজত অনুৰাগ সঞ্চাৰ আৰু টমৰ নীৰৱ বিজয় উল্লাস।

জেলিকোৰ অন্য নাটকৰ দৰে 'দ্য নেক' নাটকৰ বিষয়বস্তুও হ'ল মধ্যবিত্ত ইংৰাজ "বহেমিয়ান" বা সমাজ-সংস্কাৰ বৰ্জ্জিত উচ্ছৃঙ্খল প্ৰকৃতিৰ শিল্পী - সাহিত্যিকৰ যৌনাচাৰ - প্ৰেমহীন, আবেগহীন। বৰ্তমান নাটকৰ এটা চৰিত্ৰ অলপ নিৰপেক্ষ, কাৰণ হয় তেওঁ যৌন অনুভূতিক জয় কৰিছে - নহ'লে যৌনানন্দত অক্ষম। আন এজন এই বিষয়ত অধীৰ কিন্তু ভীৰু। তৃতীয়জনৰ অভিজ্ঞতা প্ৰচুৰ, কিন্তু তেওঁৰ ধাৰণাত জীৱনত একো কৰিবলৈ নাই বাবেই যৌনানন্দৰ প্ৰয়োজন। এই নাটকৰ মফঃস্বল অঞ্চলৰ ছোৱালীজনী অজ্ঞ আৰু সৰল, কিন্তু স্বাভাৱিক।

আচলতে "টীন এজাৰ" সকলক লৈ লিখা এইবোৰ নাটকত বৰ্তমান সমাজৰ এক হতশাব্যঞ্জক খণ্ড চিত্ৰ - লণ্ডনৰ 'ক্ৰেজিং গেং' বা ৰকবাজ, বখাটত নৱ-নায়ক, বাউণ্ডুলত মজনু জাতীয় এদল অবাটে যোৱা যুৱকৰ আৰু ৰোমাঞ্চ-বুভুক্ষু ঘৰ বাদ দিয়া গাভৰুৰ অতি বাস্তৱ প্ৰতিচ্ছবি দাঙি ধৰিবলৈ বিচৰা হৈছে। সমাজ বিজ্ঞানী, চৰকাৰী বিষয়া, এষ্টাব্লিচমেন্ট, চিন্তাবিদ, অৰ্থনীতিবিদ, মনোবিজ্ঞানী সকলৰ আগত এই 'collective Neurosis'ৰ বেদনাদায়ক ছবি দাঙি ধৰাই এন জেলিকোৰ নাট্যধৰ্ম্ম। সমসাময়িক সমস্যাৰ বহু বিচিত্ৰ দিগদৰ্শন জেলিফোৰ নাটকত পৰিস্ফুট। 'দ্য নেক' নাটকৰ শেষ দৃশ্যত তিনিজন উদণ্ড যুৱকৰ ব্যৱহাৰত তিক্ত নেন্সীয়ে চিঞৰি কৈ উঠিব, 'Rape!' কিন্তু টলেন আৰু কলিনে প্ৰতিবাদত ক'ব 'Force!' আৰু টমে মীমাংসাৰ সন্ধানত শেষত বিচাৰি পাব "Parley"। ৰয়েল কৰ্ট কেম্বিজ আৰ্টৰ দ্বাৰা অভিনীত এই নাটকত এন জেলিকোৰ

উদ্দেশ্য সফল হৈছে। ইংলেণ্ডৰ 'গাৰ্ল গাইড এচোচিয়েচন'ৰ পৰা তেওঁক 'টিন এজাৰ' সকলক লৈ নাট লিখিবলৈ অনুৰোধ কৰা হৈছিল, যি নাটকত থাকিব আঠশ ছোৱালী, এশ ল'ৰা আৰু কেইজনমান বয়স্ক ব্যক্তি। এই অনুৰোধ ৰক্ষা কৰিবলৈ গৈ এন জেলিকোই 'দ্য ৰাইজিং জেনেৰেছন' নামৰ নাটক এখন লিখি উলিয়ালে। কিন্তু অজ্ঞাত কাৰণত এচোচিয়েচনে উক্ত নাটকৰ ক্ষেত্ৰত অনুমোদন আগ নবঢ়ালে। যদিও বিষয়বস্তু গ্ৰহণযোগ্য আছিল।

প্ৰমীলা সাম্ৰাজ্যৰ সম্ৰাজ্ঞী "Mother" বিশাল, বিকট, শাসনত তিৰস্কাৰত সদা ভয়ঙ্কৰ। পুৰুষৰ বিৰুদ্ধে তেওঁৰ জন্মগত বিদ্বেষ - সেইহে পুৰুষ সমাজৰ প্ৰতি তেওঁৰ ক্ৰোধৰ অন্ত নাই। ইতিহাস আৰু সাহিত্যৰ পৰা সকলো কৃতিত্ব নিশ্চিহ্ন কৰাই তেওঁৰ ব্ৰত। 'Shakespear was a woman. Milton was a woman ... Robinhood she was a woman .... King John was a woman ... Newton was a woman.' ৰোমান্স বিবৰ্জিত ছোৱালীবোৰে তেওঁলোকৰ শিক্ষয়িত্ৰীৰ পৰা শুনিব, 'Men are black, Man are thick. Men are tall. Men are strong. Men will tear you, beat you, eat you when you are older, you will know.' প্ৰকৃতিৰ বিৰুদ্ধে এই বিজতৰীয়া বিদ্ৰোহ, কোৱা বাহুল্য যে ই অচিৰেই পৰাভূত হ'ল। "মাদাৰ"ৰ বিৰুদ্ধে ষড়যন্ত্ৰত লিপ্ত হ'ল ল'ৰা আৰু ছোৱালীবোৰ। ৰঙ্গমঞ্চত পিয়লা পিৰিচৰ ভঙা টুকুৰাবোৰ ধ্বংসৰ প্ৰতীক, ল'ৰা-ছোৱালীবোৰৰ নৱজন্মৰ হাস্যোচ্ছল জয়ধ্বনিৰ ধুমুহাই যেন স্তূপক উৰুৱাই লৈ যাব।

জেলিকোৰ নাটকত 'what happen'য়েই ডাঙৰ কথা, 'what is said' নহয়। খাট, চিঁড়ি, ফাৰ্ণিচাৰ, কেতিয়াবা পিয়ানো, কেতিয়াবা কিতাপ - চবেই বিচিত্ৰ ক্ষিপ্ৰ ৰূপান্তৰৰ বিশৃঙ্খলা। দৃশ্য প্ৰধান নাটকত কথা যুক্তিহীন। কেৱল প্ৰচণ্ড আবেগৰ পাৰহীন সমুদ্ৰ। নিজৰ নাট্যৰীতি সম্বন্ধে জেলিকোৰ মন্তব্য উল্লেখযোগ্য ঃ "I write this way because the image that everybody has of the ratioinal, intellectual and intelligent man — I don't believe it's true. I think people are driven by their emotions, and by their fear and inseemlities." জেলিকোৰ সমালোচক সকলৰ প্ৰশ্নৰ উত্তৰ এই মন্তব্যতেই নিহিত আছে।

ভাৰতৰ স্বাধীনতা আন্দোলন আৰু নাটকত তাৰ প্ৰতিফলন

যি কোনো দেশৰ নাট্য আন্দোলনৰ উৎসত যে চাৰিট উপাদান থাকে তাক কোনেও নুই কৰিব নোৱাৰে। তাৰ ভিতৰত প্ৰথম উপাদানটো হ'ল সমাজ সম্পৰ্কীয়। ১৮৮৫ চনত জাতীয় কংগ্ৰেছৰ স্বাধীনতা আন্দোলনৰ সূত্ৰপাতে ভাৰতবৰ্ষৰ সেই পৰিবৰ্ত্তনশীল দেশ পটৰ ভূমিকাক যে আৰু তাৎপৰ্য্যমণ্ডিত কৰিছিল — সেই বিষয়ে সন্দেহৰ থল নাই। সেইকাৰণে ভাৰতীয় ৰঙ্গমঞ্চৰ ইতিহাসে জাতীয় আন্দোলনত ভিন্নতৰ মাত্ৰা যুক্ত কৰিছে। কিন্তু এটা কথা স্বীকাৰ কৰিবই লাগিব যে এই ইতিহাসৰ বেছি ভাগেই বাংলা নাট্যজগতক কেন্দ্ৰ কৰি সংঘটিত। স্থায়ী মঞ্চত আৰু নিয়মীত নাট্যচৰ্চাত যি দীপ্ত ঐশ্বৰ্য্যই বাংলা থিয়েটাৰক এশ বছৰৰ আগেয়ে প্ৰাণ সঞ্চাৰিত কৰিছিল তাৰ অনুৰণন ভাৰতীয় নাট্য চৰ্চাৰ সকলোতে ব্যাপ্ত নাছিল।

ইয়াৰ প্ৰেক্ষাপটত ভাৰতবৰ্ষৰ অন্যান্য ভাষাৰ নাট্য বিবৰ্ত্তনত প্ৰথমেই গুৰুত্ব লাভ কৰে মাৰাঠি নাটকে।

১৮৭০ ৰ পৰা ১৮৮৫ চনৰ ভিতৰত দুৰ্ভিক্ষ, খেতিয়কৰ হতাশা, কুটীৰ শিল্পৰ মৃয়মান অৱস্থা আৰু জাতীয়তাবাদী পত্ৰ পত্ৰিকাৰ প্ৰসাৰতাই সেই কালছোৱাক চিহ্নিত কৰি ৰাখিছে। মধ্যবিত্ত বুদ্ধিজীৱী শ্ৰেণীৰ লোক সকলে তেতিয়া ভলতেয়াৰ, ৰুছো, টমাচ পেইনৰ লিখা পঢ়ি উজ্জীৱিত হৈছিল। আমেৰিকাৰ স্বাধীনতা যুদ্ধৰ আন্দোলন আৰু গেৰিবল্ডি আৰু মেৎচিনিৰ জীৱনৰ আদৰ্শই তেওঁলোকৰ ৰাজনীতিবোধক জগাই তুলিছিল। নিবনুৱাৰ সংজ্ঞা বৃদ্ধি আৰু হতাশাই ইন্ধন যোগাইছিল স্বাধীনতা আন্দোলনৰ প্ৰসাৰত। মাৰাঠি নাট্যকাৰ সকলে এই সময়ত অন্যান্য ভাষাৰ নাট্যকাৰ সকলৰ দৰেই পৌৰাণিক আৰু বুৰঞ্জীমূলক নাটকৰ জৰিয়তে দেশাত্মবোধ প্ৰকাশ কৰিবলৈ প্ৰয়াস কৰিছিল।

সেই সময়ত মাৰাঠি ৰঙ্গমঞ্চৰ লগত খাদিলকাৰ, ৰাম গণেশ গাদকাৰি (এজন প্ৰখাত কবি) আৰু বি ভি [illegible] সাধাৰণতে 'মামা' বুলি খ্যাত) ওৱাৰেকাল ৰ নিচিনা প্ৰখ্যাত সাহিত্যিক সকল [illegible] জড়িত [illegible]তে পৰাটো সুখৰ বিষয় আছিল। খাদিলকাৰেই

প্ৰথম নাটক্যাৰ আছিল যিজনে ৰঙ্গমঞ্চত ভাৰতীয় ৰাজনীতিৰ প্ৰৱেশ ঘটাইছিল। তেওঁ সেই সময়ৰ প্ৰখ্যাত জাতীয়তাবাদী নেতা বাল গঙ্গাধৰ তিলকৰ শিষ্য আছিল। খাদিলকাৰ সংস্কৃত আৰু ছেক্সপীয়ৰেৰ নাটকৰ ছাত্ৰ আছিল। তেওঁৰ প্ৰথম নাটক খন ঐতিহাসিক ঘটনাৰ ওপৰত ভিত্তি কৰি লিখিছিল। বিজাপুৰ আৰু বিজয় নগৰ এই দুই ৰাজ্যৰ মাজৰ শত্ৰুতাৰ ওপৰত গইনা দি বিষয় বস্তুয়ে নাটকীয় ৰূপ ধাৰণ কৰিছিল। তেওঁৰ পৰবৰ্ত্তী নাটকত ঘৰুৱা কন্দলৰ ফলত এজন পেছোৱাই আত্মহত্যা কৰা কাহিনী চিত্ৰিত হৈছিল। এই নাটক দুখনৰ জৰিয়তে বৃটিছ সাম্ৰাজ্যবাদৰ বিৰুদ্ধে সকলো ভাৰতীয়ৰ মাজত ঐক্যবদ্ধতা গঢ়ি তোলা হৈছিল। কিন্তু ১৯০৭ চনত খাদিলকাৰে তেওঁৰ 'কীচ্চক বধ' নাটকৰ জৰিয়তে সৰ্ব্বভাৰতীয় খ্যাতি লাভ কৰিবলৈ সমৰ্থ হয়। মহাভাৰতৰ পৰা লোৱা বিৰাট ৰজাৰ গৃহত পাণ্ডৱৰ অজ্ঞাতবাস পৰ্বৰ এই নাট্য কাহিনীৰ মঞ্চাভিনয়ৰ মাজেদি ভীমৰ চৰিত্ৰ চিত্ৰণত সাধাৰণতে দৰ্শকৰ মানস পটত তেতিয়াৰ জাতীয় নেতা লোকমান্য তিলক মূৰ্ত্ত হৈ ধৰা দিছিল। কীচ্চকৰ মাজেদি সেই সময়ৰ ভাইচৰয় লৰ্ড কাৰ্জ্জনকো চিনি পাবলৈ তেওঁলোকৰ বেছি সময় নেলাগিছিল। সেই কাৰণেই এনেধৰণৰ নাটকৰ মাধ্যমেৰে জাতীয় আশা আকাঙ্খা আৰু স্বদেশ অনুৰাগ প্ৰকাশিত হোৱা দেখি বৃটিছ চৰকাৰ শঙ্কিত হৈ পৰিছিল। এই সময় ছোৱাত 'কীচ্চক বধ'কে ধৰি প্ৰায় দেড়শ মাৰাঠি নাটকৰ ওপৰত চৰকাৰী নিষেধাজ্ঞা জাৰি কৰা হৈছিল। খাদিলকাৰৰ আৰু এখন লোকপ্ৰিয় নাটক 'ভাউ বাণ্ডকি'। নিষ্ঠুৰ আৰু উচ্চাকাঙ্খী 'আনন্দীবাঈ' 'ভাউ বাণ্ডকি' নাটকৰ প্ৰধান চৰিত্ৰ। প্ৰতিটো দশকৰ শ্ৰেষ্ঠ অভিনেত্ৰীৰ এইটো পৰম আকৰ্ষণীয় চৰিত্ৰ। দুৰ্গাবাঈ খোটেই এই আনন্দীবাঈৰ চৰিত্ৰটিত অভিনয় কৰি প্ৰভূত খ্যাতি অৰ্জ্জন কৰিব পাৰিছিল। প্ৰাক্ স্বাধীন যুগত গাদকাৰিয়ে (১৮৮৫-১৯১৯) ছখন নাটকৰ লিখিছিল। এই নাটক কেইখনৰ ভিতৰত সমাদৃত হৈছিল তেওঁৰ 'এ কাচ পয়ালা' নামৰ নাটকখন। নাটকৰ কাহিনী বুলিবলৈ এজন মাতালৰ জীৱন কাহিনী। 'ৰমনীয় পয়লা নজৰ' আৰু 'মদৰ পয়লা পেয়লা'ৰ বিপৰীতে বলিষ্ঠ বাণীসহ এই মেলোড্ৰামাখন গান আৰু উচ্ছাসিত হৃদয়াবেগেৰে ভৰপূৰ সংলাপে দৰ্শকৰ হৃদয় জয় কৰিবলৈ সক্ষম হৈছিল। প্ৰসন্ন শ্লেষ আৰু কৌতুকৰস প্ৰাধান্যই অৰ্দ্ধ শতিকা ধৰি মাৰাঠি ৰদমঞ্চক কাবু কৰি ৰাখিছিল।

ভাৰাক্ৰান্ত মেলোড্ৰামাৰ বৃত্তৰ পৰা বাহিৰলৈ আহি পিছৰ দশকত ভাৰ্গৱৰাম বিট্ঠলে (মামা ওৱাৰাৰকাৰ) মাৰাঠি মঞ্চত এক মাৰ্জ্জিত বাস্তৱতা প্ৰতিষ্ঠা কৰাৰ প্ৰয়াস কৰিলে। ৰাজনৈতিক আৰু সামাজিক গাঁথনি বদলোৱাৰ গান্ধীবাদী দৰ্শনৰ ওপৰত নিৰ্ভৰ কৰি ৰচিত হ'ল 'চাটে হে গুলাম' নাটকখন। এই সময়ৰে আৰু এখন ৰাজনৈতিক নাটক হ'ল 'চোনছা কলাচ'। মিল মালিকৰ লৰাই এই নাটকত যুদ্ধ কৰিছে শ্ৰমিকৰ পক্ষ হৈ। ওৱাৰাৰকাৰৰ শ্ৰেণী সংগ্ৰামৰ ৰোমান্টিক সুচিন্তাত নাটকখন খুবেই লোকপ্ৰিয় হৈ উঠিছিল।

ওৱাৰাৰকাৰে "ভূমি কন্যা সীতা" নাটকখন লিখিছিল ৰামায়নৰ কাহিনীৰ পৰা। সীতাৰ বিদ্ৰোহ আৰু ৰাজ প্ৰসাদৰ পৰা সীতাৰ নিৰ্ব্বাসন আৰু তাৰ লগতে ৰামচন্দ্ৰৰ বিলাপ — এই নাটকখনৰ ভিতৰেদি সমকালীন দৰ্শকৰ মনত নাৰীৰ আত্ম মৰ্যাদা আৰু

স্বাধীনতাৰ স্পৃহাক ত্বৰান্বিত কৰি তুলিছে। শক্তিশালী কাহিনী আৰু সংলাপৰ সংযোগত 'ভূমি কন্যা সীতা' দৰ্শকৰ মাজত জনপ্ৰিয় হ'ব পাৰিছিল।

কুৰি শতিকাৰ ত্ৰিশৰ দশকটো ভাৰত বুৰঞ্জীৰ এক উল্লেখণীয় ঘটনা প্ৰবাহৰ যুগ আছিল - অৰ্থাৎ এই কালছোৱাতেই ভাৰতীয় জাতিয়ে ভাগ্য নিৰ্ণয় কৰিব লগীয়া হৈছিল। ১৯২০ চনৰ চেপ্টেম্বৰ মাহত মহাত্মা গান্ধীয়ে ভাৰতীয় জাতীয় কংগ্ৰেছৰ নেতৃত্ব বহন কৰিছিল আৰু তেওঁৰ নেতৃত্বতে অহিংস অসহযোগ আন্দোলন আৰম্ভ হৈছিল। গান্ধীজীয়ে ভাৰতৰ জনসাধাৰণৰ মনত সাহস আৰু আত্ম বিশ্বাস জগাই তুলিছিল। যাৰ ফলশ্ৰুতি হিচাপে গঢ়ি উঠিছিল হিন্দু মুছলমানৰ মাজত সম্প্ৰীতি, ঐক্য আৰু জাতীয় আদৰ্শ। ৰাজনৈতিক বিপ্লৱতকৈ ইয়াক সামাজিক আৰু সাংস্কৃতিক বিপ্লৱ বুলি ক'লেহে ৰজিতা খাব। সাধাৰণ মানুহ তথা বুদ্ধিজীৱী সকলকো গান্ধীজীৰ আন্দোলনে আকৰ্ষণ নকৰাকৈ থকা নাছিল।

ভাৰতীয় ৰঙ্গমঞ্চৰ ওপৰত ইয়াৰ প্ৰভাব তৎক্ষনাত পৰা বুলি ক'ব নোৱাৰি। মহাৰাষ্ট্ৰত যেতিয়া পেশাদাৰী নাট্যগোষ্ঠীসমূহ জনপ্ৰিয়তাৰ তুঙ্গত উঠিছিল তেতিয়া বোম্বাই (আজিৰ মুম্বাই) চহৰত ১৯২১ চনৰ ৮ জুলাই তাৰিকে খাদিলকাৰৰ সঙ্গীতালেখ্য "মনপমন" মঞ্চত ৰূপায়িত কৰিছিল। ইয়াত বাল গন্ধৰ্বই নায়িকা আৰু পেশাদাৰী থিয়েটাৰৰ মুখ্য আকৰ্ষক কেশৱৰাও ভোঁচলেই নায়কৰ ভূমিকাত অৱতীৰ্ন হৈছিল। এনে অনুষ্ঠানৰ দ্বাৰা "তিলক স্বৰাজ পুঁজি" নামাকৰণেৰে ধন সংগ্ৰহত ব্ৰতী হোৱা দেখা গৈছিল। এই 'তিলক স্বৰাজ পুঁজি'ৰ সূচনা স্বয়ং মহাত্মা গান্ধীয়েই কৰিছিল। কিন্তু গান্ধীজীৰ আন্দোলনৰ লগত সেয়ে পেশাদাৰী থিয়েটাৰৰ শেষ সংযোগ আছিল।

কিন্তু বিদেশী শাসক সকলৰ নিৰ্ম্মম অত্যাচাৰত ভীতিগ্ৰস্থ হৈ পৰিছিল নাট্যগোষ্ঠীসমূহ। বুদ্ধিজীৱী গোষ্ঠীসমূহৰ দ্বাৰা নৱ উদিত জাতীয়তাবাদৰ বাণী কঢ়িওৱা দুই এখন নাটক মঞ্চস্থ কৰিবলৈ অ'ত ত'ত চেষ্টা কৰা হৈছিল যদিও তেওঁলোকৰ প্ৰয়াস দমন কৰা হৈছিল। বঙ্গদেশৰ ইতিহাসৰ পাত নতুনকৈ লিপিবদ্ধ কৰি বুৰঞ্জীমূলক নাটক লিখা হৈছিল। আমাৰ তেতিয়াৰ শাসক গোষ্ঠীয়ে যি সকল ভাৰতীয়ক খল নায়ক হিচাপে বুৰঞ্জীৰ পাতত চিহ্নিত কৰিছিল, নতুন নাটকত তেওঁলোকক নায়ক হিচাপে অঙ্কিত কৰা হৈছিল। মাৰাঠা বুৰঞ্জীৰ কিছুমান অধ্যায় হিন্দু মুছলমানৰ সম্প্ৰীতিৰ ওপৰত ভিত্তি কৰি নাটক আকাৰত লিখা হৈছিল। কিন্তু মঞ্চস্থ হোৱাতকৈ লিখিত নাটকৰ সংখ্যা অধিক আছিল আৰু সেইবোৰ নাটক মঞ্চস্থ কৰাটো নিষেধ কৰা হৈছিল।

স্বাধীনতাৰ আন্দোলনে সেইকালৰ বহুতো নাট্যকাৰকে উদ্‌গণি যোগাইছিল আৰু তেওঁলোকে লিখা নাটক প্ৰধানকৈ অপেশাদাৰী মঞ্চৰ বাবেহে উপযোগী আছিল।

আমি ১৯ শতিকাৰ শেষৰ দশকত বাংলা, মাৰাঠি, কানাড়া আৰু টেলুগু ভাষাত এক নতুন ৰাজনৈতিক চেতনা জাগ্ৰত হোৱাৰ প্ৰভূত প্ৰমান পাওঁ। ৰাজনৈতিক নেতাসকলে জনসাধাৰণ বা তেওঁলোকৰ শ্ৰোতাক এটা প্ৰশ্নই কৰিছিল, সেইটো হ'ল "We are millions of Indian. The English men are a handful. And yet they are ruling us. Why?"

ইয়াৰ বহুতো উত্তৰৰ ভিতৰত অন্যতম হ'ল আমাৰ সামাজিক জীৱন। ১৮৯৯ চনত ডেভলে মাৰাঠি ভাষাত প্ৰথম "সংগীত শাৰদা" নামৰ এখন সামাজিক নাটক লিখে।

কুৰি দশকত মাৰাঠি নাটকৰ প্ৰায় ত্ৰিশটা পেশাদাৰী নাট্য দল আছিল। প্ৰাতিটো দলত আছিল প্ৰায় পঞ্চাশ জনকৈ সদস্য। ত্ৰিশৰ দশকত চলচ্চিত্ৰৰ হেঁচাত সেই দলবোৰ ভাঙি চিঙি ভয়ঙ্কৰ বিপৰ্যস্ত হ'ল। ত্ৰিশ দশকৰ শেষৰ ফালে বোম্বাইত (বৰ্তমান মুম্বাই) মাৰাঠি সাহিত্য সঙ্ঘ প্ৰতিষ্ঠিত হ'ল। এই প্ৰতিষ্ঠানৰ প্ৰধান ভূমিকা হ'ল মাৰাঠি নাটকক নতুন কৈ উজ্জীৱিত কৰাৰ দায়িত্ব। এই সংঘৰ প্ৰতিষ্ঠাপক আছিল ভালেৰাও। ভালেৰাৱে আৰম্ভ কৰিছিল মাৰাঠি উৎসৱৰ। প্ৰসঙ্গক্ৰমে স্মৰণীয় পি-এল দেশপাণ্ডে আৰু তেওঁৰ পূৰ্ব্বসুৰী পি কে আত্ৰেৰ নাম। জাতীয় আন্দোলনত মাৰাঠি নাট্য মঞ্চৰ ভূমিকাক এওঁলোকে সমৃদ্ধ কৰিছিল। অভিনেতা নাট্যকাৰ পি এল দেশপাণ্ডেৰ 'তুমে আহে তুঝাপাসি' (বা তোমাৰ বস্তু তোমাৰ কাষতেই) কেই কোৱা হয় আধুনিক কালৰ প্ৰথম নাটক। ইয়াত আঙ্গিকৰ বৈচিত্ৰ্যই নাই, আধুনিক কালৰ মূল্যবোধৰ দ্বন্দ্বও ৰূপায়িত। ভোগবাদী কাকাজী তথাকথিত সংযমী গান্ধীবাদী আচাৰ্য্য আৰু যুৱক-যুৱতীহঁতৰ চিত্ৰণত নাট্যকাৰে দেশৰ বুদ্ধিজীৱী সমাজৰ নিখুঁত চিত্ৰ কৌতুক, ব্যঙ্গ আৰু আবেদনৰ সহায়ত দাঙি ধৰিছে। পি এল দেশপাণ্ডেৰ সমাজ সচেতন ব্যঙ্গ ৰচনাৰ নিদৰ্শন অজস্ৰ নাটকত পোৱা যায়। গুজৰাটী মঞ্চ গঢ়ি উঠিছে ঊনৈশ শতিকাৰ দ্বিতীয়াৰ্দ্ধত পশ্চিমীয়া অপেৰাৰ প্ৰভাৱত। গুজৰাটী মঞ্চত এই উত্থানত পাৰ্চীসকলৰ অৱদান খুবেই আছে। নাট্যকাৰ কে খুচৰু কাব্ৰাজি হ'ল গুজৰাটী নাটকৰ পথিকৃৎ। তেওঁ হ'ল পাৰ্চী। ইয়াৰ পিছৰ নাট্যকাৰ সকল হ'ল - ৰণছোড়ভাই উদয়ৰাম, দয়াভাই, ধোলচাজি, মৌলানি ইত্যাদি।

ত্ৰিশৰ দশকত জাতীয় স্বাধীনতা আন্দোলন যেতিয়া তুঙ্গত, গুজৰাটী নাট্য জগতত আবিৰ্ভাব হ'ল চন্দ্ৰবদন মেহৰা। তেওঁৰ দ্বাৰা ৰচিত 'আগাগাড়ি' নাটকত এজন দমকল কৰ্ম্মীৰ সংকট দেখুওৱা হৈছে। এজন ইংৰাজ বিষয়াই ধৰ্ষণ কৰিলে তেওঁৰ স্ত্ৰীক। ঠাণ্ডাকো আওকান কৰি তেওঁৰ কামত সহায় কৰিছিল তেওঁৰ পুত্ৰই। দৈব্যৰ দুৰ্ব্বিপাক। সৰ্পই দংশন কৰিলে তেওঁক। নিজৰ কৰ্ত্তব্য কৰিবলৈ গৈ প্ৰাণ হেৰুৱালে। ট্ৰেজিক ঘটনাৰাজিৰ আতিশয্যৰ ফলত অতি নাটকীয়তাত নাটকৰ শোকাবহ পৰিস্থিতি অতি প্ৰচ্ছন্ন হৈ পৰিছে। কিন্তু সামাজিক ব্যঙ্গনাটক ৰচনাত সিদ্ধহস্ত আছিল মেহতা। অৰ্থপূৰ্ণ সংলাপ আৰু কৌতুকময় আবহ ৰচনাৰে তেওঁ গুজৰাটী নাটকত নিজস্ব স্থান দখল কৰাত কৃতকাৰ্য্য হৈছিল।

জাতীয় আন্দোলনৰ ইতিহাসত অন্যান্য ভাৰতীয় ভাষাৰ নাট্য সাহিত্য আৰু নাট্য মঞ্চই হয়তো বহু ক্ষেত্ৰত পোনপতীয়া ভূমিকা গ্ৰহণ কৰা নাই, কিন্তু পৰোক্ষভাৱে সংস্কাৰমুক্ত জীৱন, সচেতন মানসিকতা গঢ়াৰ কামত সি বহুখিনি সহায় কৰিছে। উদাহৰণ স্বৰূপে তেলুগু থিয়েটাৰৰ বাটকতীয়া কে, বীৰচালিঙ্গম পান্টুলুৰ নাটক অথবা ভেদম ভেঙ্কটাৰায়া শাস্ত্ৰীৰ নাটকৰ কথা উল্লেখ কৰিব পৰা যায়। গুৰুত্বপূৰ্ণ সামাজিক নাটক 'কন্যাশুল্কম'ৰ কথাই এই প্ৰসঙ্গত স্মৰণ কৰিব পাৰি। ইয়াৰ ৰচয়িতা হৈছে অন্ধ্ৰৰ যুগ

পুৰুষ আধুনিক তেলুগু নাটকৰ জনক গুড়জাদা ভেঙ্কট আপ্পাৰাও। এই নাটকৰ ৰচনাকাল ১৮৮৭। নাটকখনত সমকালীন সমাজ-সমস্যাক আশ্চৰ্য্যভাবে ৰূপায়িত কৰিছে। তেতিয়া নৱজাগৰণৰ কাল। তেতিয়া মহান সমাজ সংস্কাৰক ৰাজা ৰামমোহন ৰায়ৰ নিচিনা ব্যক্তি সকলৰ উজ্জ্বল প্ৰদীপ্ত দুৰ্ব্বাৰ ভাবনাই ভাৰতবৰ্ষৰ প্ৰাচীন স্থবিৰ মূল্যবোধৰ ভেটি কম্পমান কৰি তুলিছিল। মহান অন্ধ্ৰলেখক আৰু সংস্কাৰক কে, বীৰেশলিঙ্গমে সেই আদৰ্শক অন্ধ্ৰ জীৱনত সাৰ্থক ৰূপত প্ৰয়োগ কৰিবলৈ বিচাৰিছিল। বিধবা বিবাহ প্ৰচলন, পতিতাবৃত্তি নিৰোধ, জাতি প্ৰথা বিলোপ, নাৰীমুক্তি, শিশু বিবাহ ৰোধ, ছোৱালীক পণ্যৰূপত বিবাহ বজাৰত বিক্ৰী কৰাৰ তীব্ৰ বিৰোধিতা প্ৰভৃতি সমাজ-কল্যানৰ মহৎ ভাবনাবোৰ অন্ধ্ৰৰ সমাজ জীৱনত নতুন প্ৰাণ সঞ্চাৰিত কৰিবলৈ বিচাৰিলে। গুড়জাদা আপ্পাৰাও এই বিষয়বোৰ অৱলম্বন কৰিয়েই সাহিত্য ৰচনাত ব্ৰতী হয়। তেওঁৰ অবিস্মৰণীয় সৃষ্টি 'কন্যাশুল্কম' যুগৰ প্ৰদীপ্ত তিলক কপালত ধাৰণ কৰি চিৰভাস্বৰ হৈ আছে। এই নাটক জীৱনৰ চিত্ৰ নহয়, জীৱনটোৱেই নাটক হৈ গৈছে ঃ নাটক হৈছে জীৱনৰ দৰেই বিৰাট বিচিত্ৰ। গোটেই সমাজখনকে লেখকে নাটকৰ কেনভাচত যথাযথভাবে তুলি ধৰিছে। Here is God's plenty - সুবিধাবাদী স্বাৰ্থপৰ ভণ্ড চৰিত্ৰহীন অথচ লোকসমাজত মূৰ দাঙি চলা গিৰিশিম, বুদ্ধিমতী মানৱীয় গুণসম্পন্না বিচিত্ৰ স্বভাৱৰ পতিতা মধুৰাণী, নিৰ্দ্দোষ গোড়া অথচ প্ৰাচীন অন্যায় বৰ্ব্বৰ পদ্ধতিৰ উগ্ৰ সমৰ্থক ব্ৰাহ্মণ অগ্নিহোত্ৰবধানলু, বেয়াৰ ফালে যোৱা ল'ৰা ভেঙ্কটেশম, সদাস্বাৰ্থান্বেষী উকীল ভীমাৰাও আৰু নাইডু, শিক্ষিত হীন চৰিত্ৰ অৰ্থলোভী যুৱক ৰামাপ্পানটুল, আদৰ্শবাদী সৌজনা ৰাও - গোটেই সমাজ খনেই নাটক হৈ গৈছে, সকলো মানুহেই হৈছে কুশীলব, পাঠকো তথা দৰ্শকো এই নাটকৰ অৰ্থাৎ সমাজৰ অবিচ্ছেদ্য অংশ হৈ পৰিছে।

এই সময় ছোৱাত কেইজমান নাট্যকাৰৰ প্ৰয়াসত প্ৰচুৰ নৃত্য গীতেৰে ভৰা পৌৰাণিক নাটকৰ বৃত্তৰ পৰা তামিল থিয়েটাৰো মুক্ত হ'ব পাৰিছিল। বেল্লাৰি টি ৰাঘবাস্বাৰীৰ নাটকত সামাজিক চেতনা প্ৰখৰতৰ হৈ উঠা পৰিলক্ষিত হয়। বেল্লাৰিটি ৰাঘৱাস্বাৰীৰ নাটকত সমাজ চেতনাৰ মাজেৰে আধুনিক জীৱন প্ৰতিবিম্বিত হৈ উঠিছে। এফালে যেনেকৈ তেওঁ তামিল নাটকত ছেক্সপীয়েৰৰ প্ৰভাৱক আদৰণি জনাইছিল আনফালেদি হৰিশচন্দ্ৰ, ৰাবণ, চানক্য আদি চৰিত্ৰৰে নাটক ৰচনা কৰি আমাৰ জাতীয় জীৱনৰ মূল সত্যত প্ৰৱেশ কৰিবলৈ বিচাৰিছিল।

উত্তৰ চল্লিশৰ কাল। ইতিহাসৰ এক বেদৰ্নাত ৰক্ষ ক্ষৰিত অধ্যায়। দ্বিতীয় মহাযুদ্ধই ওড়িষ্যাৰ ৰাজনৈতিক, অৰ্থনৈতিক আৰু সামাজিক জীৱনৰ ভেটিত প্ৰচণ্ড আঘাত হানিছে। অন্যফালে ইংৰাজৰ শাসনৰ বিৰুদ্ধে ক্ৰোধৰ ঘৃণাৰ জুই জ্বলিছে, ভাৰতবৰ্ষৰ এক প্ৰান্তৰ পৰা অন্য প্ৰান্তৰ মানুহে গৰ্জ্জন কৰি উঠিছে - "কুইট ইণ্ডিয়া"। তাতে আকৌ ১৯৪৩ চনৰ ভয়াল দুভিৰ্ক্ষৰ কৰাল গ্ৰাসত ওড়িষ্যাৰ লক্ষ লক্ষ মানুহে মৃত্যুৰ পণ গনিছে। এমুঠি অন্নৰ বাবে চাৰিওফালে হাহাকাৰ। পৰিস্থিতিৰ সুযোগ লৈ জমিদাৰ, কলাবজাৰী আৰু মুনাফাখোৰ সকলে মানুহৰ প্ৰাণ লৈ খেলিছে। অত্যাচাৰ অনাচাৰত নিষ্পেষিত মানুহে

অৰ্দ্ধহাৰা অনাহাৰৰ অৱসান বিচাৰিছে, অন্যায় উৎপীড়নৰ প্ৰতিকাৰ বিচাৰিছে আৰু বিচাৰিছে মনুষ্যত্বৰ অধিকাৰ।

যুগৰ এই ক্ৰোধ বিক্ষোভ বেদনা যন্ত্ৰণা ৰূপায়িত কৰিবলৈ আগবাঢ়ি আহিল নাট্যকাৰসকল। কবিচন্দ্ৰ কালিচৰণ পাটনায়কে ১৯৪৪ চনত ৰচনা কৰিলে 'ভাত'। ১৯৪৫ ত নাটকখন অভিনীত হ'ল বিপুল উন্মাদনাৰে - ৰচিত হ'ল ইতিহাস। সমগ্ৰ ভাৰতৰ গণ নাট্য আন্দোলনত চামিল হ'ল ওড়িয়া নাটক। ঐতিহ্য নিষ্ঠা আৰু প্ৰথানুৰ্বত্তনক অতিক্ৰম কৰি নতুন পথেৰে অগ্ৰসৰ হ'ল ওড়িয়া নাট্যকাৰ সকল। এইটো স্বীকাৰ্য্য যে ওড়িয়া নাটকত আধুনিকতাৰ সূত্ৰপাত হ'ল তেতিয়াৰ পৰাই। কালিচৰণ পাটনায়কৰ আন এখন উল্লেখযোগ্য নাটক "ৰক্তমাটি"। এই নাটকত পুঁজিপতি মিলমালিকৰ অত্যাচৰ শোষণ চিত্ৰিত। যন্ত্ৰ শিল্পৰ কৰাল গ্ৰাসত গ্ৰাম্যশিল্পৰ বিকাশত বাধাৰ সৃষ্টি হৈছে, সাধাৰণ মানুহ শোষিত নিপীড়িত। কিন্তু মানুহৰ বাচি থকাটো তেওঁৰ হক অধিকাৰ - কাৰো দয়া অনুগ্ৰহত নহয়, লক্ষ্য তাৰ ভিক্ষা নহয় দাবী। কোনো দাবী আদায় কৰিবলৈ গ'লে জাতিয়ে অকথ্য অত্যাচাৰ সহ্য কৰিব লগীয়া হয়, স্বাৰ্থত্যাগো কৰিব লগীয়া হয়। "চল ৰে আলোকপথৰ যাত্ৰী" গীতটোৱে নাটকৰ বিষয়বস্তু নিৰ্মানত সহায় কৰিছে। ই আমাক জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালাৰ তেনে জাতীয় গীতলৈ মনত পেলায় দিয়ে। সাহিত্যৰ অন্যান্য বিভাগৰ নিচিনাকৈ হিন্দী নাট্য সাহিত্যয়ো আজিৰ সৃষ্টিৰ মহিমাত উদ্ভাসিত হৈ উঠিছে। হিন্দী নাটকৰ প্ৰথম পৰ্য্যায়ৰ শ্ৰেষ্ঠ নাট্যকাৰ ভাৰতেন্দু হৰিশ্চন্দ (১৮৫০-১৮৮৫) প্ৰকৃতপক্ষে হিন্দী একাঙ্কৰো সূত্ৰপাত তেওঁৰেই কৰে। অপেৰাৰ ঠাচত লিখা "ভাৰত জননী" ১৮৭৭ খ্ৰীষ্টাব্দত প্ৰকাশিত হয়। "ভাৰত ভূমিঔৰ ভাৰত সন্তান কী দুৰ্দ্দশা দিখানা" এই নাটকৰ উদ্দেশ্য। ভাৰতমাতা আৰু তেওঁৰ সন্তান সকল নিতান্তই হতভগা, সন্তানসকলে দুখ দুৰ্দ্দশাত পীড়িত হৈ 'লণ্ডন নিবাসিনী, মহাৰাণী ইংলেণ্ডশ্বৰী মাতৃ ভিক্টোৰিয়াৰ ওচৰত আবেদন জনলে ঃ 'একবাৰ আপ দয়া কৰ ইন অনাথ ভাৰত সন্তানো কে প্ৰতি অপনা কৃপা কটাক্ষ নিক্ষেপন কীজিয়ে,' কাৰণ 'আপ দয়াশীলা ঔৰ পৰম কাৰণিক হৈ'। শেষত ভাৰত মাতাই জগদীশ্বেৰৰ ওচৰত প্ৰাৰ্থনা জনালে। ভাৰতেন্দুৰ সমসাময়িক আৰু উত্তৰ কালনী নাট্যকাৰ সকলৰ ভিতৰত পণ্ডিত বালকৃষ্ণ ভট্টৰ (১৮৪৪-১৯১৪) ৰচিত "বালবিবাহ", পণ্ডিত প্ৰতাপ নাৰায়ন মিশ্ৰৰ (১৯১৩-১৯৫১) "ভাৰত দুৰ্দ্দশা" (ভাৰতেন্দুৰ ঢঙত লিখা), ৰাধাকৃষ্ণ দাসৰ (১৮৬৫-১৯০৭) "দুঃখিনী বালা" হিন্দু বিধবাৰ দুখ পৰিপূৰ্ণ জীৱনৰ কথা, অম্বিকা চৰণ ব্যাসৰ 'ভাৰত সৌভাগ্য নাটক' 'গো-সংকট নাটক', ৰামচৰণ গোস্বামীৰ (১৮৫৯-১৯২৫) ৰূপক জাতীয় নাটক 'ভাৰত মে যবন লোগ' স্মৰণীয়। পৰৱৰ্ত্তী যুগত ড ৰামকুমাৰ বৰ্ম্মাৰ 'ঔৰংগজেৱ কী আখিৰী ৰাত', 'চাৰুমিত্ৰা' শেঠ গোবিন্দ দাসৰ 'কৃষি যজ্ঞ', 'প্ৰায়শ্চিত', 'শিৱাজী কা চাচ্চা স্বৰূপ', উপেন্দ্ৰ নাথ 'অশক' (১৯১০)ৰ 'চৰবাহে', 'সুখী ডালী' (অৰ্থাৎ শুকান দাইল), সুমিত্ৰানন্দন পন্ত (১৯০০)ৰ 'শুভ্ৰ পুৰুষ', হৰিকৃষ্ণ প্ৰেমীৰ 'পশ্চাত্তাপ', 'মাতৃভূমিকা লাল', লক্ষ্মী নাৰায়ন লালৰ 'হম জাগতে ৰহে'ৰ নাম বিশেষভাবে উল্লেখযোগ্য। 'হম জাগতে ৰহে'

নাটকত লালে চীনা আক্ৰমণৰ পটভূমিকাত তথাকথিত গান্ধীবাদী দেশ প্ৰেমিকৰ স্বৰূপ উন্মোচিত কৰিছে। এইখিনিতে এইটো কথা উল্লেখ কৰি থোৱা ভাল যে উপৰোক্ত হিন্দী নাটকসমূহৰ সৰহ সংখ্যক নাটকেই একাঙ্কিকা। হিন্দী কবি আৰু নাট্যকাৰ জয়াশঙ্কৰ প্ৰসাদৰ নাম এই প্ৰসঙ্গতে উল্লেখ কৰিব পাৰি। সেই সময়ত তেওঁ বুৰঞ্জীমূলক নাটক লিখিছিল। প্ৰসাদ প্ৰকৃতপক্ষে কবি আছিল। তেওঁ মনঃস্তাত্তিক বিষয়ৰ ওপৰত নাটক লিখি ভাল পাইছিল। চৰিত্ৰৰ বহিঃ জগতৰ সন্ধান দিয়াতকৈ অৰ্ন্তজগতৰ সন্ধান দি ভাল পাইছিল। এইটো গুৰুত্বপূৰ্ণ কথা যে তেওঁ নাটকৰ বিষয়বস্তু বুৰঞ্জীৰ পৰা নিৰ্ব্বাচন কৰি নিজস্ব বিশ্লেষণৰে সেইবোৰ প্ৰদৰ্শন কৰাৰ প্ৰয়াস কৰিচিল। তেওঁ কেৱল দেশাত্মবোধ চেতনাৰেই অনুপ্ৰাণিত হোৱা নাছিল, তেওঁৰ আদৰ্শৰ প্ৰতি থকা ভাল পোৱাও নাটকৰ জৰিয়তে ফুটাই তুলিছিল।

মাৰাঠি, গুজৰাটী, হিন্দী, ওড়িয়া বা তামিল আৰু তেলুগু নাটকৰ ইতিবৃত্তই যেনেকৈ আন্দোলনৰ প্ৰেক্ষাপটত ভিন্নতৰ গুৰুত্ব লাভ কৰিছে ঠিক তেনেকৈ পঞ্জাবী থিয়েটাৰ জগততো সৃষ্টি হৈছিল আলোড়ন। এই ক্ষেত্ৰত ঈশ্বৰচাঁদ নন্দাৰ 'দুলহন' নাটক খনে বেলেগ মৰ্যাদা পায়। সন্তসিং চেখন আৰু কৰ্ত্তাৰ সিং দুগল - এওলোক দুয়োজনেই পঞ্জাবী চুটি গল্পৰ কৃতী লেখক। এই দুজন গল্পকাৰে বহুকেইখন নাটক লিখিছে. কৰ্ত্তাৰ সিঙৰ "দীয়া ভুজ গিয়া" নামৰ একাঙ্ক নাটক খনৰ কথা প্ৰসঙ্গক্ৰমে উল্লেখ কৰিব পাৰি। এই নাটকত কাশ্মীৰৰ এগৰাকী বীৰঙ্গনা জননীৰ চৰিত্ৰ অঙ্কিত কৰা হৈছে। সেই গৰাকী মাতৃয়ে তেওঁৰ লৰাক দেশৰ প্ৰতি বিশ্বসঘাতকতাৰ পৰা বিৰত কৰি পুত্ৰক উৎসৰ্গ কৰে দেশৰ বাবে।

বলৱন্ত গাৰ্গীৰ "থিয়েটাৰ ইন ইণ্ডিয়া" নামৰ গ্ৰন্থত সেই সময়ৰ পঞ্জাবী থিয়েটাৰৰ অসুবিধা সমূহৰ কথা স্পষ্ট ৰূপত উল্লেখ কৰা হৈছে। জাতীয় আন্দোলনৰ পৰিপ্ৰেক্ষিতত পঞ্জাবী ৰঙ্গমঞ্চত নৱতৰঙ্গ সৃষ্টি কৰাৰ প্ৰধান অন্তৰায় আছিল পেশাদাৰী মঞ্চৰ অভাৱ। অকল পঞ্জাবতে নহয় সমগ্ৰ উত্তৰ ভাৰততে সেই সময়ত এটাও পেশাদাৰী মঞ্চ নাছিল। নাট্য আন্দোলন বুলিবলৈ যি কণ আছিল সিও সীমাদ্ধ আছিল চৌখিন নাট্যমঞ্চত। গোটেই ভাৰতৰ নাট্য কৰ্ম্মী সকলে উন্মুখ হৈ থৰ লাগি চাই আছিল বাংলা মঞ্চৰ ফালে। সঁচা কথা ক'বলৈ গ'লে বাংলা নাট্যসাহিত্য আৰু বাংলা থিয়েটাৰেই আছিল তেতিয়াৰ ভাৰতবৰ্ষৰ প্ৰগতিশীল নাট্যামোদী সকলৰ প্ৰেৰণাৰ উৎস। বলৱন্ত গাৰ্গীয়ে এই প্ৰসঙ্গত বিস্তাৰিত ভাবে লিখিছে।

ইণ্ডিয়ান পিপোলচ থিয়েটাৰৰ দ্বাৰা অনুপ্ৰাণিত হৈ দেশখনৰ ভিতৰত শত শত গ্ৰুপ থিয়েটাৰ গঢ়ি উঠিছিল। বিজন ভট্টাচাৰ্য্যৰ 'নবান্ন' আৰু 'অন্তিম অভিলাষে' জনপ্ৰিয় কৰি তুলিছিল পিপোলচ থিয়েটাৰক। ১৯৪৫ চনত চেন্ট্ৰেল ট্ৰুপ অব পিপোলচ থিয়েটাৰে প্ৰযোজনা কৰিছিল 'ইণ্ডিয়া ইমৰটেল'। এই বেলেত ভাৰতীয় জনজীৱনৰ দুহাজাৰ বছৰৰ ইতিহাস বিধৃত হৈছে। ধনীৰ পৰা আৰম্ভ কৰি দেশখনৰ সাধাৰণ শ্ৰেণীৰ মানুহলৈকে এই মঞ্চ প্ৰযোজনাই আকৰ্ষিত কৰিছিল আৰু ইয়াৰ আবেদনত সকলো বিমুগ্ধ হৈছিল।

হাজাৰ হাজাৰ বক্তৃতা প্ৰদানেৰে যিটো কাম সম্ভৱ নহয় - এই নাট্য আবেদনে সেই কাম সহজ কৰি তুলিছিল। সাধাৰণ মানুহে দেশৰ মাটিৰ পৰা বিদেশী শক্তিক ওভোতাই পঠোৱাৰ সংকল্প লৈছিল।

বংলা নাটকত জাতীয় চেতনাৰ উন্মেষ ঘটিছিল দীনবন্ধু মিত্ৰৰ "নীলদৰ্পন" নাটকৰ প্ৰখৰ বাস্তৱতাৰ মাধ্যমেৰে। 'নীলদৰ্পন' লিখা হৈছিল নীলকৰ চাহাবসকলৰ অত্যাচাৰৰ বিপক্ষে জনমত সৃষ্টি কৰিবৰ বাবে। নাট্যকাৰৰ উদ্দেশ্য সাৰ্থক হৈছিল। পৰবৰ্ত্তী কালৰ ইতিহাসৰ ফালে চকু দিলে দেখা যাব যে জ্যোতিৰিন্দ্ৰ নাথ ঠাকুৰকে মুখ্য কৰি কেইবাগৰাকীও লিখকে বুৰঞ্জীমূলক নাটক লিখি স্বদেশ প্ৰেমৰ সুস্পষ্ট পৰিচয় দিয়াৰ চেষ্টা কৰিলে। ইয়াৰ ভিতৰত প্ৰধানকৈ গিৰিশচন্দ্ৰৰ 'চিৰাজুদ্দৌলা', 'মীৰ কাশিম', আৰু 'ছত্ৰপতি শিৱাজীৰ' নাম লবই লাগিব।

জাতীয় আন্দোলনৰ পৰিপ্ৰেক্ষিতত বুৰঞ্জীমূলক নাটক লিখাৰ গৌৰৱ অৰ্জ্জন কৰিবলৈ সক্ষম হৈছিল দ্বিজেন্দ্ৰলাল ৰায়। 'প্ৰতাপ সিংহ' (১৯০৫), 'দুৰ্গাদাস' (১৯০৫), 'নুৰজাহান' (১৯০৮), 'মেবাৰ পতন' (১৯০৮), 'চাহজাহান' (১৯০৯), 'চন্দ্ৰগুপ্ত' (১৯১১), 'সিংহল বিজয়' (১৯১৫) - এই সাতখন নাটকেৰে দেশাত্মবোধ জগায় তোলাত সাৰ্থক হয়। স্বদেশপ্ৰীতিৰ এনে বলিষ্ঠতা আৰু মহত্তৰ আদৰ্শৰ এনে বিচিত্ৰ সমাবেশ দ্বিজেন্দ্ৰ লাল ৰায়ৰ বাহিৰে অন্য বাংলা নাটকত কেতিয়াও দেখা পোৱা নগৈছিল। সঁচা কথা ক'বলৈ গলে পৰবৰ্ত্তীকালৰ হিন্দী নাটকসহ অন্যান্য ভাৰতীয় ভাষাৰ নাট্য সাহিত্যও দ্বিজেন্দ্ৰলালৰ নাট ৰচনাৰ দ্বাৰা প্ৰভাৱিত হৈছে বুলি স্বীকাৰ কৰিব লাগিব। দ্বিজেন্দ্ৰলালৰ পিছতেই মনত পেলাব লাগিব মন্মথ ৰায় আৰু মহেন্দ্ৰ গুপ্তৰ কথা। মন্মথ ৰায়ৰ 'মীৰ কাশিম' (১৯৩৮) দেশপ্ৰেমক জগাই তোলাৰ একান্ত উদ্দেশ্যৰেই লিখা নাটক। মহেন্দ্ৰ গুপ্তৰ 'টিপু চুলতানৰ' চৰিত্ৰই ইংৰাজ বিদ্বেষী আৰু জাতীয় চেতনা জগাই তোলাত বিশেষ গুৰুত্ব লাভ কৰিছে। এইটো লক্ষ্য কৰিব লগীয়া কথা যে বিজন ভট্টাচাৰ্য্যৰ 'নবান্ন' নাটক খনৰ পৰা কেনেকৈ ভাৰতৰ অন্যান্য প্ৰদেশৰ নাটানুৰাগী সকলো বিশেষভাবে প্ৰভাৱিত হৈছিল। মধুসুদন দত্তৰ "কৃষ্ণ কুমাৰী"ৰ (১৮৬১) পৰা নবান্ন পৰ্য্যন্ত (১৯৪৪) প্ৰায় তিৰাশী বছৰৰ নাট্য চৰ্চ্চাৰ সংক্ষিপ্ত এই ইতিবৃত্তৰ যোগেদি আমি জাতীয় আন্দোলনত নাট্য মঞ্চৰ যি ভূমিকাৰ কথা গম পাওঁ, তাৰ মাজৰ পৰা বিংশ শতাব্দীৰ সূচনাৰ দশকটোকেই এই উদ্দীপনাৰ স্বৰ্ণ যুগ বুলি চিহ্নিত কৰিব পাৰি।

অসমত ঐতিহাসিক নাটৰ জন্ম পলমকৈ হয়। ইয়াত জন্ম বিংশ শতাব্দীৰ প্ৰথম দশকতহে। এইবোৰ নাটৰ মূল বিষয়বস্তুৱেই হ'ল স্বদেশ-প্ৰেম আৰু অতীতৰ প্ৰতি শ্ৰদ্ধাশীল দৃষ্টিভঙ্গী সৃষ্টি কৰা। বঙ্গদেশত দ্বিজেন্দ্ৰলাল ৰায় আদিয়ে জনপ্ৰিয় কৰি তোলাৰ দৰে অসমতো জাতীয় জাগৰণৰ প্ৰভাৱত তথা দেশৰ পৰাধীন অৱস্থাই ঐতিহাসিক নাট জনপ্ৰিয় কৰি তোলে। পদ্মনাথ গোহাঞি বৰুৱাকে (১৮৭১-১৯৪৬) প্ৰথম অসমীয়া ভাষাৰ ঐতিহাসিক নাট্যকাৰ বুলি ক'ব লাগিব। তেওঁৰ "জয়মতী" নাটখন ১৯২২ খৃষ্টাব্দত প্ৰথমে প্ৰকাশ কৰা হয়। "জয়মতী" নাটৰ পাছতে তেওঁৰ 'গদাধৰ', 'সাধনী'

আৰু 'লাচিত বৰফুকন' নাট লিখে। লক্ষ্মীনাথ বেজবৰুৱাই (১৮৬৪-১৯৩৮) 'বেলিমাৰ', 'জয়মতী' আৰু 'চক্ৰধ্বজ সিংহ' এই তিনিখন ঐতিহাসিক নাটক ১৯১৫ চনত ৰচনা কৰে। বেজবৰুৱাদেৱে এই কেইখন গহীন নাটক লিখাৰ উদ্দেশ্য আছিল আমাৰ দৰে এটা পৰাধীন জাতিক উদ্বুদ্ধ কৰিবলৈ আৰু অনুপ্ৰেৰণা যোগাবৰ বাবে। গোহাঞিবৰুৱা আৰু বেজবৰুৱাদেৱৰ পাছতে ৰাধাকান্ত সন্দিকৈয়ে 'মূলাগাভৰু' (১৯২৪) নাটখন ৰচনা কৰে। ১৯৩৬ চনত চন্দ্ৰধৰ বৰুৱাই (১৮৭৪-১৯৬১) 'মোগল-বিজয়' আৰু 'আহোম সন্ধ্যা' নামৰ দুখন বুৰঞ্জীমূলক নাট লিখে। তাৰ পিছত নকুল চন্দ্ৰ ভূঞাৰ (১৮৯৫-১৯৬৮) বদন বৰফুকন (১৯২৭), 'চন্দ্ৰকান্ত সিংহ' (১৯৩১) আৰু 'বিদ্ৰোহী মৰাণ (১৯৩৮) উল্লেখযোগ্য। তাৰ পৰবৰ্ত্তী নাট্যকাৰ সকল পজিৰুদ্দিন আহমদৰ 'গুলেনাৰ সিন্ধু বিজয়', শৈলধৰ ৰাজখোৱাৰ (১৮৯০-১৯৬৮) 'বিদ্যাৱতী', 'প্ৰতাপসিংহ', প্ৰসন্নলাল চৌধুৰীৰ (১৯০০-১৯৮৬) 'নীলাম্বৰ', 'কমতা-কুঁৱৰী', দৈব্য তালুকদাৰৰ (১৯০১-১৯৬৮) 'অসম প্ৰতিভা', 'হৰদত্ত', 'বামুনী কোঁৱৰ', 'ভাস্কৰবৰ্মা', দণ্ডিনাথ কলিতাৰ (১৮৯০-১৯৫০) 'সতীৰ তেজ', কমলানন্দ ভট্টাচাৰ্য্যৰ (১৮৯৪-১৯৫১) 'মৰাণ জীয়ৰী', 'নগাকোঁৱৰ', অতুল চন্দ্ৰ হাজৰিকাৰ (১৯০৩-১৯৮৬) 'কনৌজ কুঁৱৰী,' 'ছত্ৰপতি শিবাজী'য়েই প্ৰাক্‌স্বাধীনতা যুগৰ উল্লেখযোগ্য বুৰঞ্জীমূলক নাটক।

স্বাধীনতা লাভৰ ফলত আমাৰ নাট্য সাহিত্যত বিশেষ প্ৰভাব নপৰাকৈ থকা নাই। পৰাধীনতাৰ কালত আমাৰ নাট্যকাৰ সকলে অতি সতৰ্কতাৰে দেশ-প্ৰেমমূলক কাহিনী নাটকত ৰূপায়িত কৰিব লগীয়া হৈছিল। কাৰণ প্ৰতি পদে পদে ইংৰাজ শাসকৰ কোপদৃষ্টিত পৰাৰ ভয়েই অধিক আছিল। সি যি কি নহওক নৱলব্ধ স্বাধীনতাৰ উত্তাপে নাট্যকাৰ সকলৰ অৱদমিত স্বদেশ প্ৰেম পুনৰ সঞ্জীৱিত কৰি তুলিলে। অম্বিকাগিৰী ৰায়চৌধুৰীৰ "বন্দিনী ভাৰত" নামৰ প্ৰথ ম নাটখন বৃটিছ চৰকাৰে বাজেয়াপ্ত কৰিছিল। বৃটিশ সকলে ভাৰত এৰি যোৱাৰ পিছত সমগ্ৰ দেশতে নাট্য সাহিত্যৰ ক্ষেত্ৰত এক নৱজাগৰণৰ সৃষ্টি হ'ল আৰু লগতে সেই জাগৰণে আমাৰ নাট্যকাৰ সকলকো উৎসাহ উদ্দীপনা যোগালে। ১৯৪৮ চনত প্ৰবীন ফুকনে 'মণিৰাম দেৱান' ৰচনা কৰিলে। 'মণিৰাম দেৱান'ৰ পিছত 'লাচিত বৰফুকন' প্ৰকাশ হয়। নগাওঁ নাট্য সমাজে স্বৰ্গীয় চন্দ্ৰ ফুকন আৰু স্বৰ্গীয় সাৰদা কান্ত বৰদলৈৰ বিশেষ প্ৰচেষ্টাৰে প্ৰকাশ কৰা "পিয়লি ফুকন" (১৯৪৮) স্বাধীনোত্তৰ কালৰ এখনি উল্লেখযোগ্য আৰু বহুল ভাবে সমাদৃত ঐতিহাসিক নাটক। সুৰেন্দ্ৰ নাথ শইকীয়াৰ 'কুশল কোঁৱৰ' অন্যতম নাটক। বিয়াল্লিছৰ গণ আন্দোলনৰ শ্বহীদ 'কুশল কোঁৱৰ'ৰ আত্মোৎসৰ্গৰ ওপৰত ভিত্তি কৰি ৰচিত নাটখনত যুদ্ধই সৃষ্টি কৰা বিভীষিকা, দুৰ্নীতি আৰু অভাৱে বিচলিত কৰিব নোৱাৰা নিৰ্ভীক সহজ সৰল দেশ প্ৰেমিক কুশল কোঁৱৰৰ চৰিত্ৰটি স্পষ্ট ৰূপত অঙ্কিত কৰা হৈছে। ১৯৫৩ চনত জনাৰ্দ্দন ঠাকুৰৰ 'চানক্য' প্ৰকাশ হয়। অতুল চন্দ্ৰ হাজৰিকাৰ যুদ্ধোত্তৰ কালৰ ঐতিহাসিক নাটকৰ ভিতৰত "বীৰাঙ্গনা" আৰু "টিকেন্দ্ৰজিৎ" (১৯৫৯) এই দুখন নাটকৰ নাম লব পাৰি। কথা শিল্পী চৈয়দ আব্দুল মালিকৰ "ৰাজদ্ৰোহী" এখন বুৰঞ্জীমূলক নাট। এক বুৰঞ্জীপ্ৰসিদ্ধ কাহিনীক

অৱলম্বন কৰি চৈয়দ আবাদুল মালিকে ১৯৫৬ চনত এই নাটখন ৰচনা কৰিছিল। নটসূৰ্য্য ফণী শৰ্মাৰ দ্বাৰা ১৯৫৭ চনত ৰচিত 'ভোগজৰা' এখন মঞ্চসফল নাট। ইয়াৰ বাহিৰেও ৰিপু নাথ গোহাঞিৰ 'তেজৰ আহুতি' (১৯৪৮), প্ৰবীৰ মল্ল বৰুৱাৰ 'গণবিপ্লৱৰ মাজত' (১৯৬০), মিহিৰ বৰুৱাৰ 'দাৰা', যুগল দাসৰ "মীৰাবাঈ" আৰু "১৯৫৭ ছাল" বৰ্তমান সময়ৰ উল্লেখযোগ্য ঐতিহাসিক নাটক। চিপাহী বিদ্ৰোহৰ ভেটিত "১৯৫৭ ছাল" ৰচিত হৈছে। ঐতিহাসিক নাট ৰচনাৰ ক্ষেত্ৰত উত্তম বৰুৱাই যথেষ্ট সম্ভাৱনাৰ পৰিচয় দিছে। তেওঁৰ উল্লেখযোগ্য নাটক "জেৰেঙাৰ সতী" ১৯৬২ চনত প্ৰকাশ হয়। তেওঁৰ অন্যতম বুৰঞ্জীমূলক নাট "বৰৰজা ফুলেশ্বৰী" (১৯৭২)। ঐতিহাসিক নাট ৰচনাৰ গতি বৰ্তমান সময়ত মন্থৰ হৈ পৰিছে যদিও চেগা চোৰোগাকৈ দুই এখন নাট ৰচনা হৈ থকাটো পৰিলক্ষিত নোহোৱাকৈ থকা নাই। এই ক্ষেত্ৰত উত্তম বৰুৱাৰ "কুশল কোঁৱৰ", "হেংদাং", দ্বিজেন্দ্ৰ মোহন গোস্বামীৰ "স্বৰ্গদেউ ৰুদ্ৰসিংহ" (১৯৮০) আৰু নতুন দৃষ্টিভঙ্গীৰে লিখা প্ৰদীপ শইকীয়াৰ "লাচিত বৰফুকনে"ই (১৯৮৭) প্ৰধান।

এইখিনিতে উল্লেখ কৰি থোৱা ভাল যে নাট্যকাৰ জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালা দেৱৰ "লভিতা" নামৰ নাটকখন বিয়াল্লিচৰ বিপ্লৱ আৰু দ্বিতীয় মহাসময়ৰৰ আলমত ৰচিত হ'লেও নাটকৰ কথাবস্তু সম্পূৰ্ণ কাল্পনিক। এই নাটকখন ১৯৪৮ চনত প্ৰকাশ পায়। সেইদৰে বিয়াল্লিছৰ আন্দোলনৰ পটভূমিকাত সত্য প্ৰসাদ বৰুৱাই 'জ্যোতিৰেখা' নাটখন ৰচনা কৰি ১৯৫৮ চনত প্ৰকাশ কৰে। এইখন নাটকৰো বিষয়বস্তু কাল্পনিক।

উল্লিখিত অসমীয়া নাটসমূহৰ আতাইবোৰেই যে মঞ্চস্থ হৈছিল - সেই কথা বুকু ডাঠ কৰি কোৱা টান। তথাপি তাৰ ভিতৰত কিছু সংখ্যক নাটক যে মঞ্চস্থ হৈছিল আৰু দৰ্শকৰ জনপ্ৰিয়তা লাভ কৰিবলৈ সক্ষম হৈছিল সেইটো ধ্ৰুৱপ। উদাহৰণ স্বৰূপে নগাওঁ নাট্য মন্দিৰৰ দ্বাৰা মঞ্চস্থ হোৱা আৰু স্বৰ্গীয় চন্দ্ৰ ফুকন, স্বৰ্গীয় সাৰদা কান্ত বৰদলৈ আৰু শ্ৰীমতী বকুল শইকীয়া (বৰ্তমান দাস) অভিনীত "পিয়লি ফুকন"ৰ নিচিনা নাটকে অসমৰ ইমূৰৰ পৰা সিমূৰলৈ জনপ্ৰিয়তাৰ জোঁৱাৰ তুলিছিল সেইটো নিশ্চয়কৈ ক'ব পাৰি। ইয়াৰ উপৰিও 'চিৰাজুদ্দৌলা', 'মীৰকাশিম', 'ছত্ৰপতি শিৱজী', 'টিপু চুলতান'ৰ, নিচিনা নাটক বাংলা ভাষাৰ পৰা অসমীয়ালৈ অনুবাদ কৰি সেইবোৰ ঠায়ে ঠায়ে মঞ্চস্থ কৰি জনসাধাৰণৰ আগ্ৰহ আৰু দেশাত্মবোধ জাগ্ৰত কৰিবলৈ সক্ষম হৈছিল।

উপসংহাৰত এইটো উপলব্ধি কৰা হৈছে যে সত্যতকৈ মিছা আস্ফালন আৰু মিছা অভিমানেই হয়তো বহুতো ঐতিহাসিক নাটকৰ বিষয় হৈ পৰিছে। দেশখনত তেতিয়া এক উত্তেজনাৰ প্ৰবল তৰঙ্গ প্ৰবাহিত হৈছিল। সেই উত্তেজনাক অৱলম্বন কৰি অসমীয়া বা ভাৰতীয় অন্যান্য আঞ্চলিক ভাষাৰ নাট্যশালাৰ উদৰ পূৰণ কৰিবলৈ সক্ষম হৈছে সঁচা, কিন্তু মনৰ খোৰাক পূৰণ কৰিব পৰাকৈ কেইখন কালজয়ী নাটকৰ সৃষ্টি হৈছে? জাতীয় আন্দোলনৰ পৰিপ্ৰেক্ষিতত ইতিহাসৰ সমল লৈ ৰচিত নাটকত মনৰ খোৰাক আহৰণ কৰাৰ নাট্য গৌৰৱ বাংলা ভাষাৰ দ্বিজেন্দ্ৰ লাল ৰায়ৰ নিচিনাকৈ লাভ কৰাৰ সৌভাগ্য কেইজনৰ ঘটিছে?

নাটকত ভাৰতীয় চেতনা আৰু পৰম্পৰা

আমি যে এক চহকী নাট্য পৰম্পৰাৰ অধিকাৰী সেই কথা পাহৰিয়েই পেলাইছিলো। ইয়াৰ মূলতে আছিল পাশ্চাত্য সংস্কৃতিৰ প্ৰতি আমাৰ দুৰ্ব্বাৰ আকৰ্ষণ। আমাৰ নাট্যকাৰ সকলকো ভাৰতীয় পুৰণি ঐতিহ্যৰ প্ৰতি পিঠি দি পশ্চিমৰ নতুন আইডিয়া আৰু নতুন শৈলীৰ অনুকৰণ কৰি নাট ৰচনাৰ ক্ষেত্ৰত বেছিকৈ উৎসাহিত হোৱা দেখা গৈছিল। কিন্তু ভাৰতৰ প্ৰাচীন নাট্য শৈলীৰ প্ৰতি ৰুছ আৰু পাশ্চাত্য লিখক সকলক অধিক পৰিমাণে আগ্ৰহী হোৱা দেখি আমাৰ দেশৰ প্ৰযোজক নাট্যকাৰ সকলে পুৰণি নাট্যশৈলীৰ সাংস্কৃতিক তাৎপৰ্য্যৰ গুৰুত্ব সম্বন্ধে লাহে লাহে উপলব্ধি কৰিবলৈ ধৰিলে। আমাৰ থলুৱা আঙ্গিকৰ প্ৰতি তেওঁলোকৰ দৃষ্টি আকৰ্ষিত হয়। আমাৰ নাটকক প্ৰাচীন নাট্য শৈলীৰ প্ৰায়োগেৰে সুদৃঢ় ভেটিত থিয় কৰাই বিশ্বৰ নাট্যামোদী দৰ্শকৰ লগত পৰিচয় কৰাই দিয়া প্ৰয়াসত তেওঁলোক ব্ৰতী হ'ল।

এই ক্ষেত্ৰত আমাৰ পৰিচালক আৰু নাট্যকাৰ সকল নতুন শৈলীৰ অন্বেষণত লাগি গ'ল। তেওঁলোকৰ দৃষ্টি পৰিল সংস্কৃত নাটকৰ ৰীতি আৰু আমাৰ দেশৰ বিভিন্ন প্ৰান্তত প্ৰচলিত বিভিন্ন আঙ্গিকৰৰ ওপৰত। তেওঁলোকৰ নাটকত এইবোৰ শৈলীৰ উপযুক্ত প্ৰয়োগ ঘটাই জনসাধাৰণক অধিক ওচৰ চপাই অনাৰ প্ৰয়াস কৰা দেখা গ'ল। প্ৰাচীন সংস্কৃত নাট্য আঙ্গিকৰ বাহিৰেও দেশৰ বিভিন্ন ঠাইত প্ৰচলিত লোক নাট্য আঙ্গিকৰ প্ৰতি তেওঁলোক অধিক পৰিমাণে আকৰ্ষিত তথা অনুপ্ৰাণিত হৈ তেওঁলোকৰ নাটকত বিভিন্ন পৰীক্ষা নিৰীক্ষা চলোৱা পৰিলক্ষিত হ'ল।

সেইসকলৰ ভিতৰত ড° ধৰমবীৰ ভাৰতী, গিৰীশ কাৰ্ণাড, বিজয় টেণ্ডুলকাৰ, হবিব তনভীৰ, শান্তা গান্ধী, শ্ৰীৰঙ্গ আদিৰ নাম বিশেষভাৱে উল্লেখযোগ্য।

প্ৰাচনী সংস্কৃত নাট্য শৈলীৰ পৰা অনুপ্ৰাণিত হৈ শ্ৰীমন্ত শঙ্কৰদেৱে আজি পাঁচ শ বছৰৰে আগতে আমাৰ অসম ৰাজ্যত অঙ্কীয়া নাট্য শৈলীৰ উদ্ভাৱন কৰিছিল। কুৰিৰ দশকতে বিশ্বকবি ৰবীন্দ্ৰ নাথক বংগদেশৰ থলুৱা যাত্ৰা ৰীতিৰ মূল আঙ্গিকে তেওঁৰ নাট্য সৃষ্টিত বিশেষ অনুপ্ৰেৰণা যোগাইছিল। সি যি কি নহওক 'বাল্মীকি প্ৰতিভা' পালা নাটকৰ পৰাই নাট্যকাৰ ৰবীন্দ্ৰ নাথৰ যাত্ৰা আৰম্ভ। তাৰ পিছত আহিল ৰামায়ন, মহাভাৰত, দাশৰথিৰ পাঁচালী। কৈশোৰত চাইছিল পালা গান, লীলা গান, তৰ্জ্জা, বাউল গান, কবিৰ

লড়াই, যাত্ৰা আদি। কবিৰ মন সৰু কালৰ পৰাই এইবোৰ মুক্তাঙ্গন অভিনয়ৰ দ্বাৰা পুষ্ট হৈছিল তাৰ স্বীকৃতি 'ছেলেবেলা'ৰ মাজতেই পোৱা যায়। ৰবীন্দ্ৰ নাথৰ প্ৰায় আটাইবোৰ নাটকেই মুক্তাঙ্গনত অভিনয়ৰ বাবে পালা নাটক বিশেষ। আনকি টমচন চাহাবেও কৈছে ঃ '..... his drama is more acceptable in open courtyard than in packed theatre .... they do give the drifting pagent of an Indian Road.'

সেই কাৰণে আদৰ্শ আৰু আঙ্গিকৰ ফালৰ পৰা ৰবীন্দ্ৰ নাথৰ নাটক দেশীয় পালাগানৰ মাৰ্জিত, স্বতন্ত্ৰ, অনিভৱ আৰু আশ্চৰ্য্য ৰূপ। যাত্ৰা মানুহে ভালপায়। যাত্ৰাৰ অভিনয়ত দৰ্শক আৰু অভিনেতাৰ মাজত এটা গুৰুতৰ ব্যৱধান নাথাকে।

জীৱন দৃষ্টিৰ সংঘাত আৰু সত্যানুসন্ধানৰ নানা বিবাদৰত মত আৰু পথক কি দৰে মঙ্গলকৰ সমাধানৰ পথত প্ৰতিভাত কৰা যায় তাৰ চেষ্টা ৰবীন্দ্ৰনাথে সম্পূৰ্ণ ভাৰতীয় জীৱন ধৰ্মক অবলম্বন কৰিয়েই কৰিছে। সেয়ে সুমিত্ৰা আৰু জয়সিংহৰ আত্মত্যাগ হৃদয় আৰু বুদ্ধিৰ সমন্বয় সাধনৰ পথত কোনো ষড়যন্ত্ৰ বা কুটিলতাৰ গোন্ধ নাই।

ৰবীন্দ্ৰ নাথৰ নাটকত আমি ভাৰতীয় চেতনাৰ উমান পাওঁ ঃ ৰজাৰ চৈতন্যোদয়ৰ বাবে সুমিত্ৰাৰ আত্মবিসৰ্জ্জনৰ প্ৰয়োজন, ৰঘুপতি মতান্তৰৰ বাবে জয়সিংহৰ আত্ম বিসৰ্জ্জনৰ, জননীৰ অনুতাপ উদ্ৰেকৰ বাবে কৰ্ণৰ অভিমান, সমাজ পতি সকলৰ সংকীৰ্ণতা, প্ৰাণহীন, নিৰ্দ্দয়, অযৌক্তিক নিয়ম আচাৰৰ বিৰুদ্ধে পঞ্চকৰ বিদ্ৰোহ, অত্যাচাৰ অবিচাৰৰ বিৰুদ্ধে ধনঞ্জয় বৈৰাগীৰ দুঃসাহসিক সত্য ভাষণ, দাদা ঠাকুৰ, ঠাকুৰদাৰ নতুন যুগৰ প্ৰতীকিতা, বয়স্ক শাসনৰ মনভঙা বাধা নিষেধৰ প্ৰতিবাদত অমলৰ শান্ত মৃত্যু এই সকলোবোৰেই খাঁটি ভাৰতীয় দৃষ্টিৰ সমাধানৰ সূত্ৰ।

এইটো কথা ঠিক যে ৰবীন্দ্ৰ নাথ শেলী, মেটাৰলিঙ্গ, ইবছেন আদিৰ দ্বাৰা যিমান অনুপ্ৰাণিত হৈছিল ছেক্সপীয়ৰৰ দ্বাৰা তিমান হোৱা নাছিল। ইবছেনৰ নৰ নাৰীৰ অৰ্ন্তবেদনাজাত আবেগ আকুল সংঘৰ্ষৰ মাজত কৰবাত যেন এটা ভাৰতীয় বেদনা চৈতন্য ফল্গু ধাৰাৰে প্ৰবাহিত, যাৰ শান্ত কল্লোলে ৰবীন্দ্ৰ নাথৰ মনক আলোড়িত কৰিবলৈ অসমৰ্থ হোৱা নাই। কিন্তু সেই প্ৰেৰণা সত্বেও 'শাৰোদোৎসব', 'ফাল্গুণী' প্ৰভৃতি নাটকে ভাৰতীয় প্ৰাচীন নাট্যনীতিক লঙঘন কৰা নাই। বিষয় বস্তু আৰু জীৱনৰ মূলবোধৰ ক্ষেত্ৰতো।

পাশ্চাত্য নাটকৰ প্ৰচণ্ড প্ৰকাশ ভঙ্গীক ৰবীন্দ্ৰনাথে নিন্দা কৰিছিল, অন্তৰৰ ৰূপতকৈ নাটকৰ বহিৰঙ্গৰ ফালেই পশ্চিমীয়া নাটকৰ প্ৰাধান্য বেছি।

কবিয়ে এলিজাবেথীয় ধাৰাৰে ৰচিত গিৰিশ আৰু গিৰিশ যুগৰ নাট্যৰীতি আৰু বিষয়বস্তুৰ মাজত যি অভাৱ অনুভৱ কৰিছিল, তাক দূৰ কৰিবৰ বাবেই তেওঁৰ গীতিনাট্য, ৰঙ্গনাট্য, সামাজিক আৰু সাংকেতিক নাটকত এটা ভিন্ন ধাৰা সৃষ্টিৰ চেষ্টা কৰিছিল। সেই চেষ্টা ব্যৰ্থ হোৱা নাই, আজিও 'শ্যামা', 'চণ্ডালিকা', 'মায়াৰ খেলা', 'বাল্মীকি প্ৰতিভা' শান্তি নিকেতন আৰু অন্য ঠাইত জন-মনোৰঞ্জনত সমৰ্থ হয়। সেই দৰে সমৰ্থ হৈছে বহুৰূপী প্ৰযোজিত 'বিসৰ্জ্জন', 'ৰক্তকৰবী', 'মুক্ত ধাৰা' বা অন্যান্য প্ৰগতিশীল গোষ্ঠীৰ

দ্বাৰা অভিনীত 'চতুৰঙ্গ', 'গোৰা', 'ঘৰে বাইৰে', 'চাৰ অধ্যায়' আৰু 'চিৰকুমাৰ সভা', 'শোধ বোধ', 'শেষ ৰক্ষা' নাটক সমূহৰ অভিনয়।

এইটো কথা ঠিক যে ভাৰতীয় মনে ভাগ্য, পৰলোক চেতনা, কৰ্মফল বোধ, বৈৰাগ্য আৰু সংযম, ত্যাগ আৰু সেৱাকেই অগ্ৰাধিকাৰ দিয়ে। সেয়ে বোধহয় ভাৰতীয় নাট্যকাৰ আৰু দৰ্শক উভয়েই ট্ৰেজেদীৰ অন্তহীন, ক্ষমাহীন যন্ত্ৰণাক কোনো দিনে নাটকৰ বিষয়বস্তু ৰূপে ভাবিবলৈ বিচৰা নাই। তথাপি ট্ৰেজিক মুহূৰ্ত্তই যে জীৱনক সুন্দৰ আৰু মহৎ কৰে, অনুভূতিক পৰিশোধন কৰে, চৈতন্যক কল্যাণময় কৰে আৰু চৰিত্ৰক শক্তিশালী কৰে এই কথা ভাৰতীয় সকলে অস্বীকাৰ নকৰে। ভাৰতীয় মনে হত্যাকাণ্ডক পাপ বুলিয়েই বিবেচনা কৰে। ৰঘুপতিয়ে যিমানেই নকওক কিয় ঃ

'কে কহিল হত্যাকাণ্ড পাপ?
এ জগৎ মহা হত্যাশালা। জান নাকি
প্ৰত্যেক পলকপাতে - লক্ষ কোটি প্ৰাণী
চিৰ আঁখি মুদিতেছে। ....'

জয়সিংহ কিন্তু পাশ্চাত্যৰ এই জড়বাদী ব্যাখ্যাত বিশ্বাসী নহয়। তেওঁ যে ট্ৰেজিক আৰু ৰোমাণ্টিক চৰিত্ৰ এই বিষয়ে সন্দেহ নাই - সংশয় আৰু অৰ্ন্তদ্বন্দ্বৰে ভাৰাক্ৰান্ত। ৰঘুপতিৰ ভাষাত অকৃতজ্ঞ, গুৰুদ্ৰোহী, পিতৃঘাতী, স্বেচ্ছাচাৰী... নিষ্ঠুৰ কঠিন হ'লেও জয়সিংহ এটা সুন্দৰ, উদাৰ, মহৎ, শাশ্বত মানৱিক আইডিয়াৰ বাহন, এটা সাৰ্ব্বভৌম মানৱ - প্ৰেমিকৰ প্ৰতীক, চিৰন্তন সত্য উপলব্ধিৰ ৰহস্যময়তাৰ ইঙ্গিত। সেই ৰহস্যময় সত্যাদৰ্শ যে ভাৰতীয় সেই বিষয়ে কোনো সন্দেহৰ অৱকাশ নাই।

জীৱনৰ কদৰ্য্যতম অন্ধকাৰ আৰু সুন্দৰতম পোহৰৰ সমন্বয়, মহাকালৰ নিৰবধি শোভাযাত্ৰা আৰু বিৰক্তি, ব্যৰ্থতা, আনন্দ, মৃত্যু, প্ৰেম, বিৰহ, ক্ষোভ, সত্য, মিথ্যা, ৰাজনীতি, সমাজনীতি, স্বৰ্গ মৰ্ত্যৰ এনে দৰ্শন-গভীৰ, কাব্যসমৃদ্ধ বিশ্লেষণ ৰবীন্দ্ৰনাথৰ বাহিৰে পৃথিৱীৰ আৰু কোনো নাট্য-কৰ্ম্মত আছে বুলি ধাৰণা নহয়।

আধুনিক সভ্যতাৰ ৰন্ধ্ৰে ৰন্ধ্ৰে ঘুণ, ক্ষয়, পচন শীলতা, সাধাৰণ মানুহ মূঢ় নিৰ্ব্বোধ, বিজ্ঞান ব্যৰ্থ, ভয়ানক মৰণাস্ত্ৰ হাতত লৈ শক্তিশালী ৰাষ্ট্ৰ নায়কে বিশ্বক নিয়ন্ত্ৰিত কৰিবলৈ বিচাৰিছে ঃ মানৱ সভ্যতা এক অনিবাৰ্য্য ধ্বংসৰ মুখামুখি হৈ থিয় দিছে। বিশ্বৰ চিন্তাশীল ব্যক্তিসকল এই বিষয়ে লৈ চিন্তিত, ধৰ্মবীৰ ভাৰতীও। এই ভাবনাৰ প্ৰতিফলন ঘটিল তেওঁৰ "সৃষ্টি কা আখিৰী আদমী" নামৰ নাটকত। 'সৃষ্টি কা আখিৰী আদমী' অকল ধৰ্মবীৰ ভাৰতীয়েই নহয়, আধুনিক কালতো এক অত্যুজ্জ্বল আৰু অসাধৰণ নাটক। সভ্যতাৰ শেষ মুহূৰ্ত্ত আৰু তাৰ ধ্বংস, আৰু নতুন সভ্যতাৰ অসামান্য আবিৰ্ভাৱ এই নাটকত অঙ্কিত হৈছে এক আশ্চৰ্য্য শিল্প কুশলতাৰে। ড° ভাৰতীৰ 'অন্ধযুগ' কুৰুক্ষেত্ৰ ৰণৰ পিছৰ কাহিনীৰ পটভূমিত ৰচিত হৈছে। ইয়াত যুদ্ধৰ ধ্বংসাত্মক পৰিণতি আৰু ই কেনেকৈ বিজয়ী আৰু বিজেতাৰ নৈতিক অধঃপতন ঘটায় আৰু ফল স্বৰূপে সামাজিক বিৰূপ প্ৰতিক্ৰিয়াৰ সৃষ্টি কৰি সমাজৰ অনিষ্ট সাধন কৰে তাকে অঙ্কিত কৰা হৈছে। এই

নাটকৰ উপস্থাপন প্ৰণালীত ভাৰতীয় নাট্য পৰম্পৰাৰ আঙ্গিক যেনে মংগলাচৰণ, সূত্ৰধাৰ, প্ৰহৰী, যাচক, নেপথ্য ঘোষণা, সমান্তৰাল ক্ৰিয়া আৰু অন্তৰ্দ্বন্দ্বৰ কাব্যিক ৰূপৰ অৱতাৰণা কৰা হৈছে। মন কৰিব লগীয়া এই যে ইয়াত পুৰণি পৰিবেশৰ মাজত আধুনিক চিন্তা ধাৰাৰ প্ৰাসঙ্গিকতা ৰক্ষা কৰা হৈছে।

মাৰাঠী নাট্য-সাহিত্যৰ বহু খ্যাত আৰু সৰ্ব্বধিক বিতৰ্কিত নাম বিজয় তেণ্ডুলকাৰ। চেন্সৰ প্ৰথাক পৰাজিত কৰি, দৰ্শকক বিমূঢ় কৰি, সমালোচকৰ ভ্ৰূকুটিকো উপেক্ষা কৰি তেওঁৰ নাটক দেশৰ বিভিন্ন প্ৰান্তত বিভিন্ন ভাষাত সগৌৰৱে অভিনীত হৈছে আৰু হৈ থাকিব। তেওঁৰ 'ঘাঁছিৰাম কোটৱাল' এখন জনপ্ৰিয় নাটক। গোঁড়া ব্ৰাহ্মণ সমাজ আৰু উচ্চ স্তৰৰ ৰাজনীতিবিদ সকলক প্ৰবল ভাবে নাট্যকাৰে আক্ৰমণ কৰিছে এই নাটকত। নাৰী সঙ্গকামী নানা ফড়নবীছ পুনাৰ গোঁড়া ব্ৰাহ্মণ সম্প্ৰদায়ৰ দ্বাৰা অৱহেলিত ঘাঁছিৰামৰ কন্যা ললিত গৌৰীৰ প্ৰতি আকৃষ্ট হৈ ঘাঁছিৰামক কোটৱাল কৰি দিয়ে যি তাৰ প্ৰতিশোধ ল'বলৈ আৰম্ভ কৰে আৰু শেষত নানাই তাৰ পতন ঘটায়। নাটকখন উপস্থাপন কৰোতে মাৰাঠী লোক নাট্যৰ শৈলী প্ৰয়োগ কৰা হৈছিল। ইয়াত তমাছাৰ লগতে দশৱতাৰ, ভাৰুড়, কীৰ্ত্তন আদি মাৰাঠী লোক কলাৰ বিভিন্ন ৰূপ সন্নিবিষ্ট কৰা হৈছে। এই ৰীতিতে তেওঁ লিখিছে 'চৰি গ চৰি', 'ঘ্বলা অনন্ত হনুমন্ত' আদি নাট।

প্ৰসঙ্গক্ৰমে শ্ৰীৰঙ্গৰ 'শুনো জন্মেজয়'ৰ (মূল কানাড়া নাটকৰ হিন্দী সংস্কৰণ) কথা উল্লেখ কৰিব পাৰি। 'কেলু জন্মেজয়' নামৰ মূল কানাড়া নাটকখন ১৯৬০ চনত প্ৰকাশিত হৈছিল। কিন্তু ১৯৬৫ চনতহে এই নাটকৰ হিন্দী অনুবাদ 'নেচনেল স্কুল অৱ ড্ৰামাৰ' ছাত্ৰ-ছাত্ৰী সকলে মঞ্চস্থ কৰে। তেতিয়াহে ইয়াৰ বিষয়বস্তু আৰু আঙ্গিকে সমালোচকৰ দৃষ্টি আকৰ্ষণ কৰিবলৈ সমৰ্থ হয়।

ইয়াত এখন নাটকৰ ভিতৰতে আন এখন নাটক আৰম্ভ হৈছে। এক হাতেহি এই নাটকৰ দুটা চৰিত্ৰ - সূত্ৰধাৰ আৰু ছলাহী মৰা এজন ধূৰ্ত্ত মানুহ। আনহাতেদি এই দুই চৰিত্ৰই সৃষ্টি কৰা আন চাৰিটা চৰিত্ৰ। এই চাৰিটা চৰিত্ৰ হৈছে এজন বুঢ়া মানুহ, এজন ডেকা, এজনী গাভৰু ছোৱালী আৰু সূত্ৰধাৰে সৃষ্টি কৰা এজন সাধাৰণ মানুহ। কিন্তু ছলাহী মৰা ধূৰ্ত্ত মানুহ জনে সৃষ্টি কৰা হিচাপে এই চাৰিজন হৈছে এজন অফিছৰ সঞ্চালক, এজন কেৰাণী, এজনী ছোৱালী টাইপিষ্ট আৰু এজন পিয়ন। সূত্ৰধাৰজন হৈছে এক পৰম্পৰাগত চৰিত্ৰ যিজনে ক্লাছিকেল সংস্কৃত নাটকৰ পাতনি মেলে। প্ৰস্তাৱনা শেষ হোৱাৰ পিছত তেওঁক আৰু মঞ্চত দেখা পোৱা নাযায়। কিন্তু 'শুনো জন্মেজয়'ৰ সূত্ৰধাৰজন সকলো সময়তে মঞ্চত থাকে অৰ্থাৎ নাটক মুকলি হোৱাৰ পৰা নাটক শেষ নোহোৱা পৰ্য্যন্ত। নাটক আৰম্ভ হোৱাৰ পিছত ছলাহী মৰা ধূৰ্ত্ত মানুহজন মঞ্চত ওলাই থাকিব আৰু নাটক শেষ হোৱাৰ আগেয়ে মঞ্চৰ পৰা আতৰি যাব। নাটকৰ ভিতৰত সৃষ্টি হোৱা চাৰিটা চৰিত্ৰক তিনিটা, সমান পৰ্য্যায়ত দেখুওৱা হৈছে, (১) কাল সম্পৰ্কীয় (২) ইজনৰ সিজনৰ প্ৰতি সম্পৰ্ক আৰু (৩) তৎকালীন পৰিবেশৰ লগত সম্পৰ্ক। কাল সম্পৰ্কত তেওঁলোকবোৰ ঠিক জীৱজন্তু, ইজনৰ সিজনৰ প্ৰতি সম্পৰ্কৰ ক্ষেত্ৰত

তেওঁলোক উচ্চ আৰু নীচ, ভাল আৰু বেয়া, জীৱন আৰু মৃত্যু এইবোৰ হৈছে অৰ্থহীন শব্দ। আধুনিক মিজাইল জাতীয় ক্ষেপণাস্ত্ৰই যেতিয়া সমগ্ৰ পৃথিৱীখনকে ধ্বংস কৰে, মৃত্যুৰ কিবা অৰ্থ থাকিব পাৰেনে? যেতিয়া কোনোৱেই জীয়াই থকা নাই, তেতিয়া কোনো মৰাও নাই। যুক্তি সঙ্গত ভাৱে এইটো সত্য। কিন্তু সূত্ৰধাৰে কয়, সঁচাকৈয়ে জীয়াই থকাৰ ইচ্ছাই, জীৱনক মৃত্যুহীন কৰি তোলে। আৰু এইটো আশ্চৰ্য্যৰ কথাযে নাটক খন এক আশাবাদী সুৰেৰে সমাপ্ত হয়।

গিৰীশ কাৰ্ণাডে 'টোগলক' খন কানাড়া ভাষাত লিখিছিল। এইখন প্ৰথমতে মুম্বাইত ইংৰাজীত আৰু নতুন দিল্লীত হিন্দী ভাষাত মঞ্চস্থ কৰা হৈছিল আৰু সমালোচকৰ দ্বাৰা উচ্চ প্ৰসংশিত এই নাটখন কানাড়া মঞ্চত উপস্থাপন কৰিবলৈ বহু বছৰৰ প্ৰয়োজন হ'ল। এই নাটকৰ চৰিত্ৰ চিত্ৰণ আৰু আঙ্গিকৰ ক্ষেত্ৰত প্ৰাচীন নাটকৰ পৰা অনুপ্ৰেৰণা লাভ কৰা বুলি ধাৰণা হয়। উদাহৰণ স্বৰূপে আজিজ আৰু আজমৰ নামৰ ধেমেলীয়া চৰিত্ৰ দুটাৰ কথাই আঙুলিয়াব পাৰি। এই দুই চৰিত্ৰই জানো আমাক প্ৰাচীন নাটকৰ 'অকৰ' আৰু 'মকৰ' চৰিত্ৰলৈ মনত পেলায় নিদিয়ে? এই বুৰঞ্জীমূলক নাট খনত নেহৰু যুগৰ দুৰ্ব্বলতাৰ ইঙ্গিত যেন লুকাই আছে তেনে ধাৰণা হয়। গতিকে নাট্যকাৰে অতীতৰ কাহিনীত সাম্প্ৰতিক যুগ মানসৰ ছবি ফুটাই তোলাৰ প্ৰয়াস কৰা বুলি কলে হয়তো ভুল কোৱা নহব।

কাৰ্ণাডে "হয় বদন" নাটকখন বেতাল পঞ্চবিংশতিৰ কাহিনীৰ ওপৰত ভিত্তি কৰি লিখিছে। ইয়াত মানুহৰ দুটা মূৰ সলনি হোৱা দেখুওৱা হৈছে। কাহিনী ভাগ এনে ধৰণৰ। পদ্মিনীয়ে পণ্ডিত দেৱদত্ত নামৰ এজনক ভাল পাইছিল। তেওঁৰ বন্ধু ব্যায়ামবীৰ কপিলক তেওঁ ভাল নাপাইছিল। কিন্তু ঘটনা চক্ৰত এই দুয়োজন লোকৰ মূৰ দুটা সলনি হয়। অৰ্থাৎ দেৱদত্তৰ মূৰটো কপিলৰ শৰীৰত যোগ হয় আৰু কপিলৰ মূৰটো দেৱদত্তৰ শৰীৰত সংযোগ হৈ দুয়ো নকলী দেৱদত্ত আৰু নকলী কপিল পদ্মিনীৰ পাণি প্ৰাৰ্থী হয়। পদ্মিনীয়ে ভুল কৰি কপিলৰ দেহধাৰী দেৱদত্তক বিয়া কৰাব লগা হয়। পিছত প্ৰকৃত সত্যটো জানিবলৈ পাই পদ্মিনীয়ে নিজকে অগ্নিত জাহ দি আত্মহত্যা কৰে।

নাটকখনত কৰ্ণাটকৰ লোক নাট "ভাগৱতম" ৰীতি আৰু যক্ষ গানৰ শৈলীও ব্যৱহাৰ কৰা হৈছে। মূৰ দুটা সলনি কৰিবলৈ পুৰণি পৰম্পৰাৰ মুখা ব্যৱহাৰ কৰা হৈছে। নাটকখনত মূক অভিনয় ৰীতিও ব্যৱহাৰ কৰা হৈছে।

কাৰ্ণাডৰ "যযাতি'ৰ পৌৰাণিক পৰিবেশতে সাম্প্ৰতিক চিন্তা ধাৰাই তেওঁৰ অন্যান্য নাটকৰ দৰে ধৰা নিদিয়াকৈ থকা নাই। তেওঁৰ শেহতীয়া নাটক 'অগ্নি ঔৰ বৰ্ষা' মহাভাৰতৰ এক অখ্যাত কাহিনীৰ পৰা লোৱা। এইখন সম্পূৰ্ণ নাটক আকাৰত লিখি উলিয়াবলৈ তেওঁ সুদীৰ্ঘ ৩৭ বছৰ সময় লৈছিল। নাটকখন মূলতে কানাড়া ভাষাত লিখা হৈছিল যদিও ইংৰাজীলৈ অনুবাদ কৰা হয়। নাটকখনে পশ্চিমৰ সমালোচকৰ পৰা সূক্ষ্ম মনোযোগ আদায় কৰিবলৈ সক্ষম হৈছে। কাৰ্ণাডে নিজেই স্বীকাৰ কৰিছে যে তেওঁ লিখা নাটক সমূহৰ ভিতৰত এইখনেই আটাইতকৈ জটিল নাটক। নাটকৰ বিষয়বস্তু মূলত ভাৰতীয়

আৰু ইয়াত এটা প্ৰশ্নৰ অৱতাৰণা কৰা হৈছে যে ঈশ্বৰক অৱশেষত কিহে সন্তুষ্ট কৰে। ভগবানৰ সন্তুষ্টিৰ বাবে এইবোৰ মাৰ্গ দৰ্শন আছে — তন্ত্ৰ, মন্ত্ৰ, পুজা, তপস, ত্যাগ— কিন্তু কোনটো মাৰ্গে ঈশ্বৰক আকৃষ্ট কৰে সেইটোকে উদঘাটন কৰিবলৈ কাৰ্ণাডে এই নাটকৰ জৰিয়তে প্ৰয়াস কৰিছে। কাৰ্ণাডে ইতিমধ্যে 'দ্য ড্ৰিমচ অব টিপুচুলতান' নামেৰে অন্য এখন নাটক লিখিছে। কাৰ্ণাডে অন্য কেইবাখনো সফল নাটক লিখি ভাৰতীয় নাট্য সাহিত্যলৈ উল্লেখযোগ্য বৰঙণি আগবঢ়ালেও শ্ৰেণীহীন সমাজৰ ওপৰত ভিত্তি কৰি লিখা নাটক 'Talenande' ৰ বাবেহে তেওঁ সাহিত্য অকাডেমীৰ বঁটা লাভ কৰে।

হবিব তনভীৰে তেওঁৰ নাটকত ছত্তিছগড়ী লোক-কথা আৰু লোকগীতক আন্তঃৰাষ্ট্ৰীয় মৰ্যাদা দিয়াৰ প্ৰয়াস অব্যাহত ৰাখিছে। তেওঁ ভালেমান নাটক ৰচনা আৰু পৰিকল্পনা কৰিলেও ঘাইকৈ বিখ্যাত তিনিখন নাটকৰ বাবে। নাটককেইখন হ'ল 'চৰণ দাস চোৰ', 'আগ্ৰা বাজাৰ' আৰু 'কামদেওকা অপনা, বসন্ত ঋতুকা স্বপা'। শেষৰখন ছেক্সপীয়েৰৰ 'এ মিডছামাৰ নাইটছ ড্ৰীম'ৰ অভিযোজনা।

হবিব তন্‌ভীৰে নাজিৰৰ জীৱনৰ ওপৰত ভিত্তি কৰি 'আগ্ৰা বাজাৰ' নামৰ নাটকখন লিখে আৰু তেওঁৰ এই নাটখন বৰ জনপ্ৰিয় হৈ উঠে। এই নাটকত তন্‌ভীৰে উত্তৰ ভাৰতৰ 'নৌটংকি' লোকনাট্যৰ আঙ্গিক প্ৰয়োগ কৰিছে। এনে নাটকৰ গীত আৰু চৰিত্ৰৰ মুখত ব্যৱহাৰ কৰা ভাষাত সাম্প্ৰতিক কালৰ বক্তব্যৰ ইঙ্গিত পোৱা যায়। যাত্ৰাৰ দৰেই ইয়াতো বৰ্ত্তমানৰ সামাজিক আৰু ৰাজনৈতিক সমস্যাৰ অৱতাৰণা কৰা হয় নৃত্য আৰু গীতৰ মাজেদি; তন্‌ভীৰ চাহাবৰ 'মিত্তি কি গাড়ী' খনতো 'নৌটংকি' লোকনাট্যৰ আঙ্গিক ব্যৱহৃত হৈছে। এইখন শুদ্ৰকৰ 'মৃচ্ছকটিকাৰ' আধাৰত লিখা নাটক। 'মিত্তি কি গাড়ী'ৰ লগতে 'আজাৰ কা খাৱব'ৰ নিচিনা নাটকৰ জৰিয়তে পেশাদাৰী নাট্য আন্দোলক পুনৰ সঞ্জীৱিত কৰাৰ যি প্ৰয়াস তাৰ বাবে হবিব তন্‌ভীৰৰ নিচিনা নাট্যকাৰ আৰু পৰিচালকৰ শলাগ নলৈ নোৱাৰি। ৰাজ্যসভাৰ মনোনীত সাংসদ হৈ থকাৰ সময়ত (১৯৭৭-৮০) মই (তেতিয়া দিল্লীত চাকৰি কৰি আছিলো) তন্‌ভীৰ চাহাবক অতি ওচৰৰ পৰা লগ পোৱাৰ সৌভাগ্য ঘটিছিল। সঁচা কথা কবলৈ গলে ময়ো তেওঁৰ ওচৰতেই আছিলো। সেই সূত্ৰে তেওঁৰ লগত মোৰ এক আত্মীয়তা গঢ়ি উঠিছিল। তেতিয়া তেওঁৰ "চৰণ দাস চোৰ'ৰ আখৰা চলি আছিল। সেই আখৰা চাবলৈ প্ৰায়ে তেওঁৰ গৃহলৈ গৈছিলো। তেওঁ পাইপ হুপি হুপি আখৰাত ব্যস্ত থকা সত্বেও ছেগ বুজি মাজে মাজে মোক তেওঁ নাটকখনৰ সম্পৰ্কে দুই এক টিপনী দি যায়। অন্যান্য নাটকৰ দৰে "চৰণ দাস চোৰ" নাটকখনো তন্‌ভীৰৰ আধুনিক মঞ্চত লোক-নাট্য পৰম্পৰাৰ আৰ্হিত উপস্থাপনৰ সফল প্ৰচেষ্টা বুলি কব লাগিব। সাম্প্ৰতিক তেওঁ প্ৰাচীন ইজিপ্তৰ বিদুষীমহিলা হিপেছিয়াৰ জীৱন গাঁথাৰ ওপৰত ভিত্তি কৰি তেওঁৰ নৱতম নাটক লিখাৰ পৰিকল্পনা কৰিছে।

শান্তা গান্ধীয়ে তেওঁৰ 'যশমা ওদান'ত কাহিনীৰ নিৰ্ব্বাচনত নিজৰ চিন্তা ধাৰা প্ৰয়োগ কৰা দেখা গৈছিল। নাটক উপস্থাপনত গুজৰাটৰ লোকনাট্য 'ভাৱাই' ৰীতি ব্যৱহাৰ কৰিছিল। 'যশমা ওদান'ৰ কাহিনীটো এনে ধৰণৰ। এজন ঋষিৰ অভিশাপত স্বৰ্গৰ আপ্সৰা

কাম কুণ্ডলাই মৰ্ত্যত জন্ম ললে। ঋষিৰ অভিশাপ অনুযায়ীয়েই ডাঙৰ হোৱাৰ পিছত তাই এজন কুৎসিৎ কাম কৰা বনুৱাৰ লগত বিয়া হব লগীয়া হয়। ইপিনে কাম কুণ্ডলাৰ অভিশাপত তাইক শাপ দিয়া ঋষিজনেও মৰ্ত্যত জন্ম লৈ তাইৰেই পতি হলহি। সেই দেশৰ ৰজাই যশমাক দেখি তাইৰ ৰূপ লাবণ্যত মুগ্ধ হৈ তাইক নিজৰ কৰি লোৱাৰ সপোন দেখে। ৰজাৰ মনৰ কথা যশমাক জনোৱাত তাই সেই প্ৰস্তাৱৰ তীব্ৰ প্ৰতিবাদ কৰি ৰজাৰ কামনা বাসনাত চেঁচা পানী ঢালে। যশমাৰ প্ৰত্যাখানত ৰজা খঙত অগ্নি শৰ্মা হৈ তাইৰ পতি আৰু লগতে অন্যান্য বনুৱাবোৰকো হত্যা কৰে। যশমাই ৰজাক এনে নৰঘাতী কাৰ্য্যৰ বাবে অভিশাপ দিয়ে আৰু স্বামী শোকত বিহ্বল হৈ নিজে আত্মহত্যা কৰে। এজন মুছলমান ফকীৰে সকলোকে জীয়াই তোলে আৰু সেই ঠাইত এটা মচজিদ নিৰ্ম্মাণ কৰাই দিয়ে। এই কাহিনীত আধুনিক দৃষ্টি ভঙ্গীৰে বিচাৰ বিশ্লেষণ কৰি নাট্যকাৰ শান্তা গান্ধীয়ে ৰজা আৰু যশমাৰ কথাবাৰ্তাৰ মাজত আধুনিক অৰ্থ বিচাৰি উলিয়াইছে। আধুনিক দৰ্শকৰ ৰুচিৰ প্ৰতি লক্ষ্য ৰাখি ভাৱাই নাট্য শৈলীৰো কিছু সংস্কাৰ সাধন কৰিছে! শান্তা গান্ধীয়ে "অমৰ সিং ৰাঠোৰ" নাটকখন নৌটংকিৰ নাট্য শৈলীৰ আধাৰতো উপস্থাপন কৰিছিল। ৰাজস্থানত প্ৰচলিত, সম্ৰাট চাহজাহানৰ সেনাপতি অমৰ সিংহৰ কাহিনীটোৰ ওপৰত আধাৰিত এই নাটক।

ভেংকটেশ মাদগুলকাৰেও তেওঁৰ 'পতি গেল গ কথেৱাডি' নাটকত লোকনাট্য আঙ্গিকৰ সাৰ্থকভাবে পৰীক্ষা নিৰীক্ষা চলোৱাটো পৰিলক্ষিত হৈছে। এই ক্ষেত্ৰত বিশেষকৈ তেওঁক 'তমাছা' ৰীতি প্ৰয়োগ কৰিছে। ইয়াৰ উপৰিও নাট্য গীত, ধেমেলীয়া দৃশ্য সংযোজনৰে স্বাধীনোত্তৰ যুগৰ তথাকথিত নেতা সকলৰ কু-কীৰ্তি আৰু দুৰ্নীতিক ব্যঙ্গ কৰি দেখুওৱাৰ প্ৰচেষ্টা চলাইছে।

গুজৰাটী ভাৱাই হো হোলিকাত কৰাৰ দৰে ৰাজনৈতিক ঘটনাসমূহ অভিনেতা নৰসিংহ মূৰ্ত্তিয়ে কানাড়া লোকনাট্যৰ জৰিয়তে মঞ্চত তীব্ৰ হাস্য-ব্যঙ্গৰে উপস্থাপিত কৰিছে। এই নাট্যৰীতিৰ প্ৰতি বহুতো নাট্যকাৰ আকৰ্ষিত হোৱাটো পৰিলক্ষিত হৈছে। সমালোচক আদ্য ৰঙ্গচাৰীয়ে তেওঁ 'দ্য ইণ্ডিয়ান থিয়েটাৰ' গ্ৰন্থত এইদৰে কৈছে ঃ 'Our dramatists, as illustrated above, are writing in consciousness of a common heritage and, as their plays show, are inspired by the vision of a better life for their Indian brethren.'

অসমীয়া সাহিত্যত জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালাই তেওঁৰ 'শোণিত কুৱৰী' (১৯২৫) নাটকৰ পৌৰাণিক পৰিবেশত থলুৱা ৰীতিৰ বোল সানি আধুনিকতা প্ৰদান কৰাৰ চেষ্টা কৰিছিল। অতুল চন্দ্ৰ হাজৰিকায়ো তেওঁৰ 'ৰুক্মিনী হৰণ' (১৯৪৯) নাটকত অঙ্কীয়া নাটৰ কিছুমান ৰীতি প্ৰয়োগ কৰিবলৈ যত্ন কৰিছিল। আজিৰ অসমৰ কেইবা গৰাকীও নাট্যকাৰে আমাৰ লোকনাট্য ৰীতি তেওঁলোকৰ নাটকত ব্যৱহাৰৰ জৰিয়তে পৰীক্ষা নিৰীক্ষা চলোৱা চকুত পৰিছে। এই ক্ষেত্ৰত আমাৰ অঙ্কীয়া নাট্য শৈলী আৰু ওজাপালিকেই তেওঁলোকৰ নাটকত প্ৰয়োগ কৰা আমাৰ দৃষ্টি গোচৰ হৈছে।

আধুনিক অসমীয়া নাটকৰ ৰূপ-ৰং

ষোড়শ শতিকাৰ আৰম্ভণিতে শ্ৰীমন্ত শংকৰদেৱে প্ৰবৰ্ত্তন কৰা অঙ্কীয়া নাটৰ পৰাই অসমীয়া নাট্য সাহিত্যৰ ধাৰাবাহিক ইতিহাস আৰম্ভ হয়। কিন্তু শ্ৰমন্ত শংকৰদেৱৰ পৰবৰ্ত্তী কালত অসমীয়া নাট্য সাহিত্যত এক সুসংগঠিত আন্দোলন গঢ়ি নুঠাটো বৰ চিন্তনীয় বিষয়। সেই বিষয়ে আলোচনা কৰাটো এই প্ৰবন্ধৰ উদ্দেশ্য নহয়।

১৮২৬ চনত অসম ইংৰাজসকলৰ অধীনলৈ যোৱাৰ পিছৰ পৰা অসমীয়া সাহিত্যৰ আধুনিক যুগটো আৰম্ভ হয়। ইংৰাজী শিক্ষা প্ৰবৰ্ত্তনৰ ফলত আমাৰ শিক্ষিত ডেকা সকলে প্ৰাশ্চাত্য সাহিত্যৰ ৰচনা শৈলীৰ প্ৰতি অধিক আগ্ৰহান্বিত হোৱা দেখা গ'ল। সঁচা কথা কবলৈ গলে পশ্চিমীয়া চিন্তা-চৰ্চ্চা আৰু ৰীতি-নীতিৰ প্ৰভাৱে অসমীয়া সাহিত্যৰ গতিপথ সম্পূৰ্ণৰূপে সলনি কৰি দিলে। কুৰি শতিকাৰ আগছোৱাত বঙ্গদেশৰ যোগেদি অসমলৈ আমদানি হোৱা বিদেশী ইংৰাজ সকলৰ প্ৰৰভাৱপুষ্ট নাট অভিনয় পদ্ধতিয়ে অসমৰ জনসাধাৰণক বাৰুকৈয়ে আকৃষ্ট কৰা দেখা গ'ল। ইয়াৰ ফলস্বৰূপে অসমীয়া নাটকৰ বিষয়বস্তু, আঙ্গিক আদিলৈ বিপুল পৰিবৰ্ত্তন আহিল। আমাৰ লিখক সকলে পশ্চিমীয়া আৰ্হিৰে আধুনিক নাটক লিখিবলৈ আৰম্ভ কৰিলে। পৌৰাণিক ধৰ্ম্মীয় নাটকৰ স্থান অধিকাৰ কৰিলে মানবীয় আবেদন পুষ্ট বুৰঞ্জীমূলক আৰু সামাজিক নাটসমূহে। নাটকৰ দুটা প্ৰধান ভাগ ট্ৰেজেডী আৰু কমেদীৰ আমাৰ নাটকত অনুপ্ৰৱেশ ঘটিল। আমাৰ নাট্যকাৰ সকলে নাট ৰচনাৰ ক্ষেত্ৰত ইংৰাজ নাট্যকাৰ ছেক্সপীয়েৰৰ ৰচনাৰাজিৰ পৰা অনুপ্ৰেৰণা লাভ কৰিবলৈ ধৰিলে আৰু তেওঁৰ আদৰ্শকে সাৰোগত কৰি অসমীয়া ভাষাত মৌলিক নাট লিখাৰ প্ৰক্ৰিয়া আৰম্ভ হ'ল। ছেক্সপীয়েৰৰ বহু কেইখন নাট অসমীয়ালৈ অনুবাদ বা ৰূপান্তৰিত হোৱাও পৰিলক্ষিত হ'ল। তাৰোপৰি লক্ষ্মীনাথ বেজবৰুৱা আৰু পদ্মনাথ গোহাঞি বৰুৱাকে মুখ্য কৰি আমাৰ বহুতো নাট্যকাৰে ছেক্সপীয়েৰৰ নাট্য কৌশল অনুকৰণ কৰিয়েই নাটক লিখাত নিজকে ব্ৰতী কৰা দেখা যায়।

প্ৰকৃততে আধুনিক অসমীয়া নাটকৰ সূত্ৰপাত হয় গুণাভিৰাম বৰুৱাৰ দ্বাৰা ৰচিত 'ৰাম নৱমী' নামৰ নাটকখনৰ পৰাই। এই নাটকখন ৰচনা কৰা হৈছিল ১৮৫৭ চনত। তাৰ পিছতেই হেম চন্দ্ৰ বৰুৱাৰ 'কাণীয়া কীৰ্ত্তন' (১৮৬১) আৰু ৰুদ্ৰৰাম বৰদলৈৰ

'বঙাল-বঙালনী' (১৮৭২) ৰচনা কৰা হৈছিল। বিধৱা বিবাহৰ মত সমৰ্থন কৰি লিখা পাঁচ অঙ্কীয়া এই 'ৰাম নৱমী' নামৰ নাটখনেই পশ্চিমীয়া নাটকৰ আৰ্হিত ৰচিত প্ৰথম অসমীয়া নাটক। 'কাণীয়া কীৰ্ত্তন'ত কানিৰ অপকাৰিতা সম্পৰ্কে কোৱা হৈছে আৰু ইয়াৰ কুপ্ৰভাৱৰ পৰা অসমীয়া সমাজক উদ্ধাৰ কৰিবলৈ বিচৰা হৈছে। কিন্তু সমস্যামূলক সামাজিক নাটৰ ধাৰাটো সৰহ দিন টিকি নাথাকিল। অঙ্কীয়া নাট বা ভাওনাৰ ঐতিহ্যৰ লগত মেৰ খাই থকা অসমৰ জনগণৰ তেতিয়ালৈকে গহীন সামাজিক সমস্যাবহুল নাটকৰ ৰস আস্বাদন কৰাৰ মন এটা গঢ়ি উঠা নাছিল। গতিকে এইবোৰ নাটে তেওঁলোকৰ মনত কোনো ধৰণৰ সাঁচ বহুৱাব নোৱাৰিলে ফলত এইবোৰ নাট তেওঁলোকৰ সান্নিধ্যৰ পৰাা সম্পূৰ্ণৰূপে বঞ্চিত হ'ল। সেয়ে উনবিংশ শতিকাৰ শেষৰ ফালে গহীন সামাজিক নাটৰ পৰিৱৰ্ত্তে সেই সময়ৰ সমাজক ব্যঙ্গ কৰি লিখা লঘু কমেদী বা হাস্যৰসৰ যোগান ধৰা বহু কেইখন প্ৰহসন জাতীয় নাটক প্ৰকাশ হৈছিল। এই লঘু নাটকৰ ধাৰাটোৰ গুৰি ধৰিছিল লক্ষ্মীনাথ বেজবৰুৱা আৰু পদ্মনাথ গোহাঞি বৰুৱাই। এই প্ৰসঙ্গত বেজবৰুৱাৰ 'লিতিকাই' আৰু গোহাঞি বৰুৱাৰ 'গদাধৰ ৰজা' আৰু 'গাওঁবুঢ়া'ৰ নাম উল্লেখ কৰিব পাৰি। অন্যান্য নাট্যকাৰ সকলৰ ভিতৰত দুৰ্গাপ্ৰসাদ মজিন্দাৰ বৰুৱা, ৰুদ্ৰৰাম বৰদলৈ, বেনুধৰ ৰাজখোৱা, মিত্ৰদেৱ মহন্ত, পদ্মধৰ চলিহা, সুৰেন্দ্ৰ শইকীয়া, বিনন্দ চন্দ্ৰ বৰুৱা আৰু কুমুদ চন্দ্ৰ বৰুৱাৰ নাম লব পাৰি।

প্ৰথম অসমীয়া নাট 'ৰাম নৱমী' সামাজিক বিয়োগান্তক নাটক হলেও এই নাটকে অসমীয়া সামাজিক নাটৰ পৰম্পৰা এটা প্ৰতিষ্ঠা কৰাত সফল নহল। সঁচা কথা কবলৈ গ'লে স্বাধীনতা লাভৰ পাছৰ পৰাহে গহীন সামাজিক নাটৰ প্ৰকৃত ইতিহাস আৰম্ভ হৈছে বুলি কব পাৰি। স্বাধীনতাৰ আগলৈকে তেনে ধৰণৰ নাটকৰ সংখ্যা তেনেই নগন্য বুলি কলেও মিছা কোৱা নহয়।

গহীন সামাজিক নাটকৰ এই দুখ লগা তথা হতাশজনক অৱস্থা চলি থকাৰ সময়তেই অসমীয়া নাট্য সাহিত্যত এনে এগৰাকী ব্যক্তিৰ আবিৰ্ভাৱ হৈছিল যিজনাই অসমীয়া নাটকৰ দুখ লগা অৱস্থাৰ উন্নতিৰ কাৰণে বিষয়বস্তু আৰু আঙ্গিকৰ আমূল পৰিবৰ্ত্তন ঘটাই আমাৰ নাটকৰ গুণগত সম্প্ৰসাৰণৰ ক্ষেত্ৰত উল্লেখযোগ্য বৰঙণি আগবঢ়াইছিল। সেইজনা নাট্যকাৰৰ নামেই আছিল জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালা। তেওঁৰ দ্বিতীয় নাটক "কাৰেঙৰ লিগিৰী"খনেই শ্ৰেষ্ঠ নাটক। এইখন তেওঁৰ নাটক কেইখনৰ ভিতৰতেই নহয় অসমীয়া নাটকৰ ভিতৰতেই এখন শ্ৰেষ্ঠ নাটক বুলি ড° সত্যেন্দ্ৰ নাথ শৰ্মা আৰু ড° শৈলেন ভৰালীয়ে তেওঁলোকৰ লিখনীত উল্লেখ কৰিছে। আমাৰ ধাৰণা মতে উক্ত মূল্যায়ন তেওঁলোকৰ ব্যক্তিগত মতামতৰ ওপৰত ভিত্তি কৰিহে হোৱা বুলি কব লাগিব। কিবা এটা বস্তুৰ শ্ৰেষ্ঠত্ব নিৰ্ণয় কৰিবলৈ হ'লে এক সামূহিক নিৰপেক্ষ মতামতৰ ওপৰত নিৰ্ভৰশীল হব লাগিব। দৰাচলতে নাটকখনে শ্ৰেষ্ঠত্বৰ দাবী কৰিব পাৰে নে নোৱাৰে সেই বিষয়ে এক মুক্ত আলোচনা অনুষ্ঠিত হোৱাৰ পথ এতিয়াও ৰুদ্ধ হোৱা নাই। নাটকখনৰ কাহিনী আৰু চৰিত্ৰ সৃষ্টিত ছেক্সপীয়েৰৰ প্ৰভাৱ পৰা নাই বুলি একে উশাহতে

কোৰা টান। ইপিনে নাটকৰ শক্তিশালী সংলাপ সৃষ্টিত ইবছেন আৰু শ্বক অনুসৰণ কৰা নাই বুলিও কব নোৱাৰি। এই একে মতেই নাট্য প্ৰভাকৰ শ্ৰী সত্য প্ৰসাদ বৰুৱাই তেওঁৰ 'আধুনিক নাট্য চিন্তা' গ্ৰন্থৰ 'অসমীয়া নাটত নতুন তৰঙ্গ ঃ জ্যোতিপ্ৰসাদ' শীৰ্ষক প্ৰবন্ধত উল্লেখ কৰিছে। এটা বলিষ্ঠ কাহিনীক সেই সময়ৰ সামাজিক পৰিবেশত ফুটাই তোলাহেঁতেন নাটখনে যুগ সন্ধিক্ষণৰ এক বেলেগ তাৎপৰ্য্য বহন কৰিলেহেঁতেন সেই বিষয়ে সন্দেহ নাই, কিন্তু তাকে নকৰি এক মধ্যযুগীয় পটভূমিত নাটখন প্ৰতিষ্ঠাপিত কৰি তাক অতি নাটকীয়তাৰে ভাৰাক্ৰান্ত কৰাৰ ফলত 'কাৰেঙৰ লিগিৰীক' এক কালজয়ী নাট্য সৃষ্টি বুলি ভবাৰ পথত হেঙাৰৰ সৃষ্টি কৰি নাট্যকাৰৰ দুৰ্ব্বলতাৰ স্বৰূপ উদঙাই দেখুৱাইছে। 'কাৰেঙৰ লিগিৰী'ৰ পিছত লিখা 'ৰূপালীম' নাটখনৰ পটভূমিও মধ্যযুগীয়। জ্যোতিপ্ৰসাদৰ কল্পনা-প্ৰৱণ ৰোমান্টিক দৃষ্টিৰ পৰিচয় এই নাটকতো ভাল ধৰণে পোৱা যায়। 'কাৰেঙৰ লিগিৰী'ৰ দৰে এই নাটকত যুক্তিতৰ্কৰ অৱতাৰণা কৰাৰ প্ৰয়াস কৰা নাই আগৰৱালাদেৱে। এই নাটকতো 'কাৰেঙৰ লিগিৰীৰ' দৰে আদৰ্শ চৰিত্ৰৰ ঠাইত 'চৰিত্ৰৰ বিচিত্ৰতাহে' দেখুৱাবলৈ চেষ্টা কৰিছে। সঁচা কথা কবলৈ গলে ভাব ব্যঞ্জনাই এই নাটকৰ মূল কথা।

জ্যোতি প্ৰসাদৰ 'লভিতা'ত তেওঁ সাম্প্ৰতি কালৰ সমাজখনক ৰূপায়িত কৰিছে। কাহিনীৰ পটভূমি বিয়াল্লিছৰ গণ বিপ্লৱ, দ্বিতীয় মহাযুদ্ধ আৰু আই-এন-এ আন্দোলন। এই নাট ৰচনাত জ্যোতিপ্ৰসাদে গতানুগতিক নাট্য ৰীতি অৱলম্বন কৰা নাই। কোনো বিশেষ চৰিত্ৰ সৃষ্টিৰ ওপৰত নাট্যকাৰে গুৰুত্ব আৰোপ কৰা নাই অথবা আদৰ্শ চৰিত্ৰ চিত্ৰণো তেওঁৰ উদ্দেশ্য নহয়। নাটকৰ কাহিনী বিন্যাসত নাট্যকাৰে 'এপিক-ধৰ্মী' পদ্ধতি অৱলম্বন কৰিছে। সেইহে এই নাটক কি ডাঙৰ, কি সৰু কোনো চৰিত্ৰই কম গুৰুত্বৰ নহয়— সকলো চৰিত্ৰৰে গুৰুত্ব সমান। তেওঁৰ নাটকত নাটকীয়াতকৈও আদৰ্শ আৰু ভাবোচ্ছাসৰহে প্ৰাধান্য বেছি। সেইহে হয়তো তেওঁৰ নাটকে জন জীৱনক প্ৰচণ্ডভাৱে প্ৰভাৱান্বিত কৰিব নোৱাৰিলে।

'নিমাতী কইনা' নাটকখনত জ্যোতিপ্ৰসাদৰ নাট্য প্ৰতিভাৰ অপূৰ্ব্ব প্ৰকাশ ঘটিছে। নাট্যকাৰৰ অভিজ্ঞতা আৰু জীৱন দৰ্শনৰ ওপৰত ভেটি কৰি লিখা এইখন মৌলিক গুণেৰে চহকী এখন ৰূপকধৰ্মী নাটক। কাব্য নাট্য হিচাপেও এইখন নাট পৃথিৱীৰ শ্ৰেষ্ঠ কাব্য নাট্য সাহিত্যৰ মাজত জিলিকি থকাৰ যোগ্য। আগৰৱালাদেৱৰ 'শোণিত কুঁৱৰী" নাটত যি আশাৰ ৰেঙণি দেখা পোৱা গৈছিল— সেই ৰেঙণিৰেই যেন পূৰ্ণ বিকাশ ঘটিছে 'নিমাতী কন্যা'ত এনে ধাৰণা হয়।

জ্যোতিপ্ৰসাদৰ "শোণিত কুৱৰী" পৌৰাণিক আখ্যানৰ ওপৰত আধাৰিত হলেও তেওঁ নাটকৰ কাব্যিক সৌন্দৰ্য্য প্ৰকাশত ব্যৰ্থ হোৱা নাই। সংলাপৰ গদ্যাংশতো আমি কাব্য ৰসৰ সন্ধান নোপোৱাকৈ থকা নাই। 'শোণিত কুৱৰী' নাটকৰ এক বিশেষত্ব হ'ল ইয়াত ব্যৱহৃত হোৱা গীতবোৰ। কাহিনী আৰু চৰিত্ৰৰ লগত গীতবোৰৰ এৰাব নোৱাৰা সম্বন্ধ আছে।

তথাপিও অসমীয়া নাট্য জগতত নতুন তৰঙ্গৰ সৃষ্টি কৰা জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালাৰ নিচিনা এক অসাধাৰণ নাট্য প্ৰতিভাই তেওঁৰ দুখন প্ৰধান নাটকৰ বাবে মধ্যযুগীয় পটভূমিকে কিয় বাছি লবলগীয়া হ'ল? নাটকৰ কাৰণে সেই সময়ত উপযুক্ত সামাজিক পৰিবেশৰ অভাৱ আছিলনে কি? সেই যুক্তিও মানি লব নোৱাৰি। তেন্তে কিহৰ ভয়ত তেওঁ সেই সাহসিকতাৰ পৰিচয় প্ৰদৰ্শন কৰিব নোৱাৰিলে? সমাজিক পৰিবেশৰ পৰিমণ্ডল নেওচি তেওঁ বাৰে বাৰে মধ্যযুগীয় পৰিবেশৰ মাজলৈ ঢাপলি মেলাৰ প্ৰবণতা কিয় প্ৰদৰ্শন কৰিলে? 'কাৰেঙৰ লিগিৰী' ধৰি লোৱা হ'ল— ঠিক আছে। তাৰ পিছতেই আকৌ 'ৰূপালীম'। বাস্তৱৰ মুখামুখি হবলৈ জ্যোতিপ্ৰসাদৰ অন্তৰত ভয়ৰ উদ্ৰেক হোৱাৰ কাৰণ কি? মুঠতে নাট্যামোদী ৰাইজৰ ওচৰত সেইটো এতিয়াও ৰহস্যৰে আবৃত হৈয়ে ৰ'ল। সেই ৰহস্য ভেদৰ বাবে কোনেও চেষ্টা কৰা দেখা নগ'ল। অসমীয়া ৰাইজ জ্যোতিপ্ৰসাদৰ লিখনীৰ পৰা নিগৰি ওলোৱা এখন সাৰ্থক গহীন সামাজিক সমস্যা বহুল নাটকৰ ৰস আস্বাদনৰ পৰা চিৰকালৰ কাৰণে বঞ্চিত হৈ ৰ'ল।

এই সময় ছোৱাৰ ভিতৰতে কেইখন মান প্ৰতীক ধৰ্ম্মী নাটকো ৰচনা হোৱাতো উল্লেখযোগ্য ঘটনা। এইক্ষেত্ৰত পাৰ্ব্বতী প্ৰসাদ বৰুৱা, কীৰ্ত্তিনাথ বৰদলৈ আৰু মুক্তি নাথ বৰদলৈৰ নামেই লব লাগিব। পাৰ্ব্বতী প্ৰসাদ বৰুৱাৰ 'সোণৰ সোলেঙ' (১৯১৯) খন অসমীয়া সাহিত্যৰ এখন উল্লেখযোগ্য প্ৰতীকধৰ্ম্মী নাটক।

স্বাধীনতাৰ আগৰ কালছোৱাত আমাৰ নাট্যকাৰ সকলে সাধাৰণতে পুৰাণ আৰু ইতিহাসৰ সম্বলৰ ওপৰত ভিত্তি কৰিয়েই নাটক লিখাৰ প্ৰেৰণা সংগ্ৰহ কৰিছিল। সেইহে উক্ত সময়ছোৱাত অসমীয়া নাটকৰ ধাৰাটো আছিল পৌৰাণিক আৰু ঐতিহাসিক। সেই সময়ত বিদেশী শাসনৰ বিৰুদ্ধে দেশবাসীৰ অন্তৰত জাতীয় চেতনাৰ ভাব জগাই তোলাৰ ক্ষেত্ৰত পৌৰাণিক আৰু ঐতিহাসিক নাটকৰ ভূমিকা আছিল অসীম।

ৰমাকান্ত চৌধুৰীয়ে উনবিংশ শতিকাৰ শেহৰ ফালে 'সীতাহৰণ' নাটক ৰচনাৰ যোগেদি এই নাট্য ধাৰাৰ শুভাৰম্ভ কৰে। এই ধাৰাৰ শ্ৰীবৃদ্ধিৰ বাবে চন্দ্ৰধৰ বৰুৱাই 'মেঘনাদ বধ' (১৯০৪), দুৰ্গেশ্বৰ শৰ্মাই 'পাৰ্থ পৰাজয়' (১৯০৯) আৰু 'বালিবধ' (১৯১২), ইন্দ্ৰেশ্বৰ বৰঠাকুৰেও 'শ্ৰীবৎস চিন্তা' (১৯২৭), কামাখ্যা ঠাকুৰে 'বেউলা' (১৯৩৩), গণেশ গগৈয়ে 'শকুনিৰ প্ৰতিশোধ' (১৯২৯), অতুল চন্দ্ৰ হাজৰিকাই 'নৰকাসুৰ' (১৯৩০), 'ৰুক্মিনী হৰণ' (১৯৪৯), অম্বিকাগিৰি ৰায়চৌধুৰীয়ে 'জয়দ্ৰথ বধ', জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালাই 'শোণিত কুঁৱৰী', মিত্ৰদেৱ মহন্তই 'প্ৰচ্ছন্ন পাণ্ডৱ' (১৯৫৬), দণ্ডি কলিতাৰ 'অগ্নি পৰীক্ষা' (১৯৫৭), পদ্ম নাথ গোহাঞি বৰুৱাই 'বানৰজা' (১৮৫৪), আনন্দ বৰুৱাই 'নল দময়ন্তী', লক্ষ্যধৰ চৌধুৰীয়ে 'ৰক্ত কুমাৰ', সুৰেন্দ্ৰ নাথ শইকীয়াই 'কৰ্ণ আৰু লক্ষণ' আদি কেইখনমান সফল পৌৰাণিক নাটক ৰচনা কৰে।

স্বাধীনতা লাভৰ আগৰ ছোৱা কালৰে পৰা পৌৰাণিক নাটৰ প্ৰসাৰ আৰু প্ৰভাৱ লাহে লাহে কমি অহা পৰিলক্ষিত হ'ল। ইফালে আশাতীত ভাবে দেশপ্ৰেমমূলক ঐতিহাসিক নাটৰ জনপ্ৰিয়তা বাঢ়িল। সেইহে অসমৰ মঞ্চত সেই সময়ত ঐতিহাসিক নাটক অভিনীত

হোৱাৰ তৎপৰতা বৃদ্ধি পাবলৈ ধৰিলে। সেই সময়ত ৰচিত হোৱা উল্লেখযোগ্য নাটবোৰৰ ভিতৰত পদ্মনাথ গোহাঞি বৰুৱাৰ 'জয়মতী' (১৯০০), একে বিষয়কে লৈ লক্ষ্মীনাথ বেজবৰুৱাৰ 'জয়মতী কুঁৱৰী' (১৯১৫), 'চক্ৰধ্বজ সিংহ' (১৯১৫) আৰু মানৰ অসম আক্ৰমণৰ পটভূমিত লিখা 'বেলিমাৰ' (১৯১৫), নকুল চন্দ্ৰ ভূঞাৰ 'বদন বৰফুকন' (১৯২৭) আৰু 'চন্দ্ৰকান্ত সিংহ' (১৯৩১), দৈবচন্দ্ৰ তালুকদাৰৰ 'বামুণী কোঁৱৰ' (১৯২৯), প্ৰসন্ন লাল চৌধুৰী 'নীলাম্বৰ' (১৯৩৩), কমলানন্দ ভট্টাচাৰ্য্যৰ 'নগা কোঁৱৰ (১৯৩৬), ৰাধাকান্ত সন্দিকৈৰ 'মূলাগাভৰু' (১৯২৪) আৰু অতুল চন্দ্ৰ হাজৰিকাৰ 'কনৌজ কুঁৱৰী' (১৯৩৩) আৰু 'ছত্ৰপতি শিবাজী' (১৯৪৭)য়েই প্ৰধান। আমাৰ জনসাধাৰণৰ অন্তৰত স্বদেশ প্ৰেম আৰু জাতীয়তাবোধ জগাই তোলাত এইবোৰ নাটকে প্ৰত্যক্ষভাৱে বৰঙণি যোগাইছিল।

এই প্ৰসঙ্গতে নগাওঁ নাট্য সমিতিৰ 'পিয়লি ফুকন', প্ৰবীন ফুকনৰ 'মণিৰাম দেৱান', 'লাচিত বৰফুকন', অতুল চন্দ্ৰ হাজৰিকাৰ 'টিকেন্দ্ৰজিৎ' আৰু যুগল দাসৰ '১৮৫৭' খনৰ নাম উল্লেখ কৰিব পাৰি। এই কালছোৱাৰ ভিতৰতে জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালাৰ 'লভিতা', সুৰেণ শইকীয়াৰ, 'কুশল কোঁৱৰ', অতুল হাজৰিকাৰ 'আহুতি', সত্যপ্ৰসাদ বৰুৱাৰ 'জ্যোতি ৰেখা', ফণী তালুকদাৰৰ 'জুয়ে পোৰা সোণ', চৈয়দ আব্দুল মালিকৰ 'ৰাজদ্ৰোহী', ফণী শৰ্মাৰ 'ভোগজৰা', উত্তম বৰুৱাৰ 'বৰ মানুহৰ দোলা', 'জেৰেঙাৰ সতী' আৰু 'বৰ ৰজা ফুলেশ্বৰী', ভাৰতীৰ 'তাজৰ ৰচনা' আৰু মিহিৰ বৰুৱাৰ 'দ্বাৰা'খনো ৰচনা কৰা হয়। উপৰোক্ত নাট সমূহৰ প্ৰায় কেইখন নাটকতে নাট্যকাৰে বুৰঞ্জীৰ কাহিনীকে নতুন ৰূপত সজাই দৰ্শকৰ মনোগ্ৰাহী কৈ দাঙি ধৰাৰ প্ৰয়াস কৰা দেখা গৈছিল।

১৯৪৭ চনৰ ১৫ আগষ্ট তাৰিখে ভাৰতবৰ্ষই স্বাধীনতা লাভ কৰাৰ পিছত অসমীয়া নাটকৰ গতিপথ সলনি হোৱা পৰিলক্ষিত হ'ল। তেতিয়াৰ পৰাই সামাজিক বাস্তৱতাৰ প্ৰতি মানুহৰ আগ্ৰহ বাঢ়িল। সামাজিক জীৱনৰ অভিজ্ঞতাৰে আমাৰ নাট্যকাৰ সকলে নাটক লিখিবলৈ আৰম্ভ কৰিলে। ফলস্বৰূপে সামাজিক নাটকৰ এটা নতুন যুগৰ সূচনা হ'ল। স্বাধীনতা লাভৰ কিছু বছৰৰ পূৰ্বে জ্যোতিপ্ৰসাদে এনে এটা ধাৰা প্ৰবৰ্ত্তনৰ কাৰণে চেষ্টা কৰিছিল যদিও স্বাধীনতা লাভৰ পিছতহে এই ধাৰাৰ বাবে অনুকূল পৰিবেশৰ সৃষ্টি হয়। স্বাধীনতাৰ ফলত মানুহে ৰাজনৈতিক স্বাধীনতা পালে সঁচা, কিন্তু অৰ্থনৈতিক স্বাধীনতাক পৰা তেওঁলোক বঞ্চিত হৈ ৰ'ল। অধিক কি অৰ্থনৈতিক দিশত মানুহৰ অৱস্থা অধিক শোচনীয় হৈহে পৰিল। শ্ৰেণী বৈষম্য, ধনী দুখীয়াৰ ব্যৱধান ক্ৰমে বৃদ্ধি পালে। গতিকে প্ৰচলিত সমাজ ব্যৱস্থাৰ প্ৰতি তেওঁলোকৰ আত্মা বিদ্ৰোহী হৈ উঠিল। অৰ্থনৈতিক ব্যৱস্থাৰ ফলত সৃষ্টি হোৱা আৰ্থিক সংকট আৰু নিবনুৱা সমস্যাকে ধৰি সামাজিক জীৱনত সৃষ্টি হোৱা অন্যান্য সমস্যাৰ প্ৰতি নাট্যকাৰ সকলৰ দৃষ্টি আকৰ্ষিত হ'ল। ফলস্বৰূপে এইবোৰেই স্বাধীনতাৰ পিছৰ নাটকৰ প্ৰধান বিষয় বস্তু হিচাপে পৰিগণিত হ'ল।

এনে পৰিস্থিতিৰ টনা আজোৰাত স্বাধীনতা লাভৰ পিছত পৌৰাণিক নাটকে মঞ্চৰ

পৰা বিদায় ল'লে। ঐতিহাসিক নাটকৰ প্ৰকাশো ক্ৰমে হ্ৰাস পাই আহিল। আঙুলিৰ মূৰত লিখিব পৰা যি দুই এখন বুৰঞ্জীমূলক নাটক ওলাইছিল সেই কেইখনত ইতিহাসৰ ঘটনাক নতুন দৃষ্টিভঙ্গীৰে পুনৰ নিৰ্ম্মাণ কৰাৰ প্ৰচেষ্টাৰ উমান পোৱা গৈছিল। সি যি কি নহওঁক সেই সময়ৰ নাটকৰ মূল ধাৰাটো হ'ল অৰ্থনৈতিক আৰু শ্ৰেণী বৈষম্যৰ নিচিনা সমকালীন সমস্যাক কেন্দ্ৰ কৰি গঢ়ি উঠা সামাজিক নাটকৰ ধাৰা। এই ধাৰাৰ অন্তৰ্ভূক্ত প্ৰধান নাটসমূহ হ'ল— সাৰদা বৰদলৈৰ 'মগৰিবৰ আজান', 'পহিলা, তাৰিখ' (১৯৫৬), 'সেই বাটেদি' (১৯৫৭), 'উপহাৰ' (১৯৭২) ইত্যাদি, অভয় ডেকাৰ 'গৰাখহনীয়া' (১৯৫৫) অনিল চৌধুৰীৰ 'প্ৰতিবাদ' (১৯৫৩), 'মিনা বজাৰ', 'চিৰন্তন' সৰ্ব্বেশ্বৰ চক্ৰৱৰ্ত্তীৰ 'অভিমান' (১৯৫২), 'কঙ্কন' (১৯৫৬), লক্ষ্য চৌধুৰীৰ 'নিমিলা অঙ্ক' (১৯৬৫), প্ৰফুল্ল কুমাৰ বৰুৱাৰ 'আশাৰ বালিচৰ' (১৯৫৪), দুৰ্গেশ্বৰ বৰঠাকুৰৰ 'চাকনৈয়া' (১৯৫৮), সত্য প্ৰসাদ বৰুৱাৰ 'শিখা' (১৯৫৭) আৰু 'জ্যোতিৰেখা' (১৯৪৮), 'নায়িকা নাট্যকাৰ' (১৯৭৬), 'জবলা' (১৯৭৬), 'মৃণালমাহী' (১৯৭৭) 'দেৱাঃ ন জানন্তি' আদি, ফণী শৰ্মাৰ 'কিয়', 'নাগপাশ', 'চিৰাজ', অৰুণ শৰ্মাৰ 'জিনটি' (১৯৬২), 'উৰুখা পঁজা' যোগেন বায়নৰ 'ৰামধেনু' আদি। উল্লিখিত নাটসমূহৰ সৰহ ভাগতে ইবছেনৰ বাস্তৱধৰ্মী নাট্য ৰীতি অনুকৰণ কৰাৰ চেষ্টা দেখা গৈছিল। কিন্তু এইবোৰ নাটকৰ চৰিত্ৰৰ মাজেদি সমাজ ব্যৱস্থাৰ প্ৰতি তেওঁলোকৰ অসন্তুষ্টিৰ ক্ষোভ প্ৰকাশ কৰিবলৈ বিচৰা হৈছে আৰু আনহাতেদি মধ্যবিত্ত সমাজৰ দুখ-বেদনাৰে জৰ্জ্জৰিত এখন সমাজৰ নগ্ন ছবিও ফুটাই তুলিছে। কিন্তু ইবছেনৰ নাটকত ফুটি উঠাৰ দৰে এইবোৰত গভীৰ জীৱনবোধৰ স্বৰূপ মুঠেই ফুটি উঠা পৰিলক্ষিত নহল।

এতিয়া এই কালছোৱাৰ ভিতৰত ৰচিত হোৱা কেইখনমান নাটকৰ সংক্ষিপ্ত পৰ্য্যালোচনা কৰা যাওঁক। প্ৰথমেই চোৱা যাওক সাৰদা বৰদলৈ ৰচিত 'পহিলা তাৰিখ' নামৰ নাটকখন। মাহৰ পহিলা তাৰিখে অৰ্থাৎ দৰমহা পোৱা দিনটোত চৰকাৰী চাকৰিয়ালৰ (তিনি শ্ৰেণীৰ) কেনে হঁহা কন্দা অৱস্থাৰ সৃষ্টি হয় তাকে চাৰিটা অঙ্কৰ নাটকখনত ফুটাই তোলা হৈছে। নাট্যকাৰৰ মতে পিয়ন, পিয়াদা আদি নিম্ন শ্ৰেণীৰ তুলনাত নিম্ন-মধ্যবিত্ত কেৰাণী আৰু হাকিম শ্ৰেণীৰ আয় দেখাত বেছি। কিন্তু বেছি হ'লে, কি হ'ব? মৰ্যাদা আৰু বাহিৰা মানদণ্ড বজাই ৰাখিবলৈ যাওঁতে ধাৰত টেটুলৈকে পোত খাব লগীয়া অৱস্থা হয়। এই তিনি শ্ৰেণীৰ ভিতৰত নিম্ন মধ্যবিত্ত কেৰাণী শ্ৰেণীৰ অৱস্থাই অতি পুতৌজনক। পহিলা তাৰিখত দৰমহা লোৱাৰ পিছত উক্ত তিনি শ্ৰেণীভুক্ত কৰ্ম্মচাৰীয়ে পানীত হাঁহ নচৰা কেনে পৰিস্থিতিৰ সন্মুখীন হ'বলগীয়া হয় তাৰেই চিত্ৰ অঙ্কন কৰিছে। বৰদলৈ নিজেই এজন সুদক্ষ অভিনেতা আছিল। গতিকে নাটকখনৰ চৰিত্ৰ চিত্ৰণত ৰাজখোৱাৰ চৰিত্ৰটোৰ বাহিৰে বাকীবোৰ টাইপ চৰিত্ৰই সৃষ্টি কৰিছে। পহিলা তাৰিখৰ প্ৰধান খুঁট হৈছে ইয়াৰ কাহিনীভাগ অতি দুৰ্ব্বল। প্ৰাসঙ্গিক কথাৰেই নাটকখন ভৰপুৰ হৈ আছে। বৰদলৈদেৱে নাটকত সৃষ্টি কৰা পৰিস্থিতি সমূহো বাস্তৱ। চাৰিত্ৰিক দ্বন্দ্বৰ অভাবৰ কাৰণে নাটকখন তৰল স্তৰলৈ পৰ্যবসিত হৈছে। কেইটামান মুখৰোচক পৰিস্থিতিৰ

ওপৰত নিৰ্ভৰ কৰি এখন নাটকৰ মান নিৰ্ণয় কৰিব নোৱাৰি। নাটকৰ ৰচনা শৈলীতো কোনো নতুনত্ব ধৰা পৰা নাই। 'পহিলা তাৰিখ'ৰ নিচিনা নাটকত গভীৰ জীৱনবোধৰ সন্ধান লবলৈ বিচৰাও ভুল।

নটসূৰ্য্য ফণী শৰ্ম্মাৰ সামাজিক নাট 'কিয়'? বৰ্ত্তমান সমাজত প্ৰচলিত আৰ্থিক বৈষম্য আৰু তাৰ পৰিণতি সম্পৰ্কে এই নাটকত প্ৰশ্ন কৰা হৈছে। শিল্পী প্ৰদীপ চলিহাই সমাজক হিয়া উবুৰিয়াই আনন্দ দিবলৈ বিচাৰে, কিন্তু ইয়াৰ প্ৰতিদান স্বৰূপে তেওঁ দাৰিদ্ৰ্যৰ বাহিৰে অন্য একো নাপালে। ৰুগ্ন সন্তানৰ চিকিৎসাৰ কাৰণে আনৰ ওচৰত হাত পাতিও বিফল হয়। ভগ্ন মনোৰম হৈ ঘৰলৈ আহি মৃত সন্তানক দেখি অবাক হয়। উপলব্ধি কৰে শিল্প চৰ্চ্চাৰ কোনো মূল্য নাই। ধনীক শ্ৰেণীয়ে নিজ স্বাৰ্থ পূৰণৰ বাবে তেওঁলোকৰ নিচিনা শিল্পীক ব্যৱহাৰ কৰে, কিন্তু শিল্পীৰ সত্তাক স্বীকৃতি নিদিয়ে। এইটোৱেই আমাৰ বৰ্ত্তমান সমাজৰ আটাইতকৈ ডাঙৰ ট্ৰেজেদী। প্ৰদীপ চলিহাই ক্ষুব্ধ হৈ তেওঁৰ শিল্পকৰ্ম্ম আৰু লিখা মেলা বিলাকত অগ্নি সংযোগ কৰি নষ্ট কৰে। অসীম ক্ষোভত তেওঁ ভগবানক প্ৰশ্ন কৰে— তেওঁৰ সৃষ্টিত এই বৈষম্য কিয়? শৰ্ম্মাদেৱৰ এই প্ৰশ্নই জাৰ্ম্মান নাট্যকাৰ Wolfgaug Borchert ৰ 'The Man outside' নাটকৰ নায়ক পঙ্গু সৈনিক বেকমেনলৈ মনত পেলাই দিয়ে। এই চৰিত্ৰৰ মাজতে জাৰ্মান যুৱসমাজৰ মোহভঙ্গ, হতাশা, ক্ষোভ আৰু বেদনা ইয়াত অতি সাৰ্থকভাৱে প্ৰকাশিত হৈছে। বেকমেনৰ উক্তি '.... How shall I live? With whom? For what? .... I have been batrayed, Terribly betrayed? ... And where is the old man who went around calling himself God? Why doesn't he speak now! answer now!.... শৰ্মাদেৱৰ বিষয়বস্তু আৰু ৰচনা শৈলীত কোনো নতুনত্ব ধৰা নপৰিল। নাটখনৰ গঠন প্ৰণালীও বৰ দুৰ্ব্বল। অতি নাটকীয়তাৰ পৰাও নাটখন মুক্ত হব পৰা নাই। ইয়াৰ পিছতেই দুই এজন নাট্যকাৰে চৰিত্ৰৰ মনস্তাত্বিক দিশটো স্পৰ্শ কৰি নাট লিখিবলৈ চেষ্টা কৰা চকুত পৰিল। আধুনিক জীৱনৰ জটিলতাই মানুহৰ মনত সৃষ্টি কৰা প্ৰতিক্ৰিয়া এই নাটবোৰৰ মাজেৰে পৰিস্ফুট হৈ উঠিল। এই নাট্যকাৰ সকলৰ ভিতৰৰত সত্য প্ৰসাদ বৰুৱাৰ 'নায়িকা নাট্যকাৰ', 'মৃণালমাহী' (১৯৭৭) আৰু 'জবলা', অৰুণ শৰ্মাৰ 'শ্ৰী নিবাৰণ ভট্টাচাৰ্য্য', (১৯৬৭), হিমেন্দ্ৰ বৰঠাকুৰৰ 'বাঘ' (১৯৭২), মহেন্দ্ৰ বৰঠাকুৰৰ 'জন্ম' (১৯৭৬), বসন্ত শইকীয়াৰ 'অসুৰ' (১৯৭৭), 'এজন নায়কৰ মৃত্যু' (১৯৮৮) উল্লেখযোগ্য যদিও ভালেমান তৰুণ নাট্যকাৰৰ নাম বাদ দিব লগীয়া হোৱাত আমি দুঃখিত।

সত্যপ্ৰসাদ বৰুৱাৰ নাটক 'নায়িকা-নাট্যকাত বিষয়বস্তু আগবাঢ়িছে দুটি নাৰী চৰিত্ৰক কেন্দ্ৰ কৰি। দুয়োগৰাকী নাৰীয়ে বিবাহ আৰু দাম্পত্য জীৱন সম্পৰ্কে বিপৰীত ধাৰণা পোষণ কৰে। নাৰী চৰিত্ৰ দুটাৰ নাম শাশ্বতী আৰু ভাস্বতী। দুয়ো স্বতন্ত্ৰ অভিব্যক্তিৰ প্ৰতিভূ। শাশ্বতী প্ৰাচীন পৰম্পৰা আৰু প্ৰমূল্যৰ ওপৰত আস্থাশীল, আনহাতেদি ভাস্বতী নিজস্ব স্বাধীনতাত আস্থাশীলা। পুৰুষৰ লগত সমানে খোজ মিলাই তাই আগবাঢ়িব খোজে। পুৰুষৰ আধিপত্য থকা সামাজিক ব্যৱস্থাৰ বিৰুদ্ধে তাই বিদ্ৰোহ কৰিবলৈও কুণ্ঠাবোধ নকৰে। এফালে শাশ্বতীয়ে তাইৰ ৰুগ্ন স্বামীক এৰি দিবলৈ অস্বীকাৰ কৰিছে

তাৰ বিপৰীতে ভাস্বতীয়ে তাইৰ লম্পট স্বামীৰ লগত সম্পৰ্ক ছেদ কৰি দ্বিতীয় স্বামী গ্ৰহণ কৰিবলৈ অগ্ৰসৰ হৈছে। সি যি কি নহওক এই দুই পৰস্পৰ বিৰোধী পৰিস্থিতিক কেন্দ্ৰ বিন্দুত স্থিতি লৈ নাট্যকাৰে নাটকৰ ক্ৰিয়া প্ৰক্ৰিয়া আৰু চাৰিত্ৰিক দ্বন্দ্ব বিৰোধ নিয়ন্ত্ৰণ কৰিছে। এই নাটক ৰচনাত বৰুৱাদেৱক পিৰানদেল'ৰ নাট্যৰীতিয়ে বিশেষভাবে প্ৰভাৱিত কৰা যেন লাগে। পিৰানদেলৰ নাট্যকাৰৰ সন্ধানত ছটা চৰিত্ৰ (Six Characters in search of an author) নাটকখনৰ সুস্পষ্ট প্ৰভাব 'নায়িকা নাট্যকাৰ'ত পৰা যেন অনুমান হয়, কাৰণ পিৰানদেল'ৰ নাটকৰ দৰে এইখনকো "চৰিত্ৰৰ অন্বেষণত নাট্যকাৰ" বুলি আখ্যা দিলে ভুল নহব বুলি ড° সত্যেন্দ্ৰ নাথ শৰ্মাই মত পোষণ কৰিছে। মহেন্দ্ৰ বৰঠাকুৰৰ 'জন্ম'(১৯৭৭) নাটকত দুজন শিক্ষিত যুৱকে বৰ্ত্তমান দুৰ্নীতিগ্ৰস্ত সামাজিক পৰিবেশত সততাৰ দ্বাৰা নিজকে প্ৰতিষ্ঠা কৰিব নোৱাৰি সমাজৰ পৰা বিচ্ছিন্ন হৈ পৰিতক্ত স্থানত আশ্ৰয় লৈছে আৰু বিদ্ৰোহৰ কথা চিন্তা কৰিছে। হিমেন্দ্ৰ বৰঠাকুৰ 'বাঘ'(১৯৭১) নাটকত এক প্ৰখৰ সমাজ চেতনাৰ মনোগ্ৰাহী চিত্ৰ ফুটাই তোলা হৈছে। ইয়াত বাঘক প্ৰতীক হিচাপে লৈ কেনেকৈ এছাম লোকে সামাজিক বিপৰ্য্যয়ৰ সুবিধা লৈ আত্মস্বাৰ্থ পূৰণৰ হকে অগ্ৰসৰ হয় তাকেই চিত্ৰিত কৰা হৈছে।

সাম্প্ৰতিক কালত অসমীয়া নাট্য-সাহিত্যত নতুন পৰীক্ষা-নিৰীক্ষাৰ এক প্ৰচণ্ড ঢল বোৱাটো পৰিলক্ষিত হৈছে। পশ্চিমীয়া নাট্য সাহিত্যত ঘটা বিভিন্ন পৰীক্ষা-নিৰীক্ষাৰেই ই যে পোনপটীয়া প্ৰভাৱ তাক অস্বীকাৰ কৰিব নোৱাৰি। দ্বিতীয় মহাযুদ্ধৰ প্ৰত্যক্ষ প্ৰভাৱে ব্যক্তিৰ মনত জীৱন, জগৎ আৰু অস্তিত্ব সম্পৰ্কেও এক গভীৰ উদ্বেগ সৃষ্টি কৰা দেখা গৈছে। মানৱ জীৱনৰ অস্তিত্বক নতুন দৃষ্টিভঙ্গীৰে বিশ্লেষণ কৰি চোৱাৰ প্ৰচেষ্টা চলাইছে বিশ্বৰ প্ৰতি গৰাকী শিল্পী সাহিত্যিক তথা নাট্যকাৰে। নাট্য সাহিত্যৰ ক্ষেত্ৰত এই পৰিবৰ্ত্তন স্পষ্ট ৰূপত দেখা পোৱা গৈছে, যেতিয়া ছেক্সপীয়েৰৰ প্ৰভাৱক পশ্চাৎভূমিলৈ ঠেলি পঠাইছে ইবছেন, ষ্ট্ৰীণ্ডবাৰ্গ, পিৰানদেল', বাৰ্ণাৰ্ডশ্বৰ সামাজিক সমস্যা-কেন্দ্ৰিক নাট্যৰীতিয়ে। পুনৰ এইবোৰ নাট্যৰীতিৰ ঠাই অধিকাৰ কৰিছে ধাঁ পল ছাৰ্ত্ৰেৰ জীৱন দৰ্শনে, কেমুৰ হতাশবাদে, এডোৱাৰ্ড এল্‌বীৰ নৈৰাশ্যবাদী জীৱন মূল্যই, আয়নেস্কো আৰু চেমুৱেল বেকেটৰ নতুন উদ্ভট নাট্য শৈলীয়ে। অসমীয়া নাট্য সাহিত্যও এনে এক বিশ্বজনীন নাট্য আন্দোলনৰে ক্ষুদ্ৰ শাখা বুলি কলেও অত্যুক্তি কৰা নহয়। সাম্প্ৰতিক কালত অসমীয়া নাট্যকাৰ সকলে পাশ্চাত্যৰ নতুন পৰীক্ষা-নিৰীক্ষা সমূহ তেওঁলোকৰ নাটকত প্ৰয়োগ কৰাৰ প্ৰচেষ্টা আদৰণীয় হয়নে নহয় সেই বিষয়ে আমাৰ বুদ্ধিজীৱী সকলৰ মাজত ঐক্যমত নেথাকিব পাৰে। পাশ্চাত্য নাট্য ৰীতি অনুকৰণৰ ফলত আমাৰ নাট্য সাহিত্যই যেনেকৈ নতুন ৰূপত সাজি কাছি ভাৰত তথা বিশ্বৰ নাট্য সাহিত্যৰ লগত ফেৰ মৰাৰ সুবিধা পাইছে, ঠিক সেইদৰে আমাৰ নাট্য সাহিত্যৰ ঘাই শিপাডাল মাটি পানীৰ পৰা উভালি খাই অসমীয়া নাটকৰ শ্ৰীবৃদ্ধিৰ পথো বন্ধ কৰিব বুলি ভবাৰ থল আছে। কিন্তু সেই আশঙ্কা কিমান যুক্তিসঙ্গত সেইটো চিন্তা কৰি চোৱা উচিত। তাৰ মানে তেওঁলোকে এইটো কব খোজেনে কি যে আমাৰ নাট্য সাহিত্যই গোন্ধৰ শক্তিকাৰ

নাট্য পৰম্পৰাতেই খোপনি দৃঢ় কৰি আমাৰ নাট্যকৰ্ম্ম সৃষ্টি কৰা উচিত যাৰ ফলত তেওঁলোকৰ প্ৰাচীন ঐতিহ্য প্ৰীতিঁও অটুত থাকিব আৰু নাট্য সাহিত্যয়ো প্ৰসাৰতা লাভ কৰিব। কিন্তু তেওঁলোকৰ এই বিবেচনা ভ্ৰান্তিকৰ আৰু যুক্তিৰ ওপৰত আধাৰিত নহয়। আমাৰ প্ৰাচীন পৰম্পৰাক এটা পুখুৰীৰ বন্ধ পানী আৰু বিভিন্ন পৰীক্ষা নিৰীক্ষাক খৰস্ৰোতা নদীৰ জলতৰঙ্গৰ লগত তুলনা কৰিব পাৰি। বিশ্বৰ আন আন সাহিত্যত চলোৱা বিভিন্ন পৰীক্ষা নিৰীক্ষাৰ লগত যদি আমি পৰিচয় নহ'ও বা যোগসূত্ৰ স্থাপন কৰিবলৈ প্ৰচেষ্টা নচলাও আমাৰ অৱস্থাও পুখুৰীৰ পানীৰ দৰেই স্থবিৰ হৈ পৰিব অৰ্থাৎ বিশ্ব সাহিত্যৰ ঘাই প্ৰবাহৰ পৰা বিচ্ছিন্ন হৈ নিজকে আমি ঠেক গণ্ডীৰ নিঃসঙ্গ অসমীয়া বুলি পৰিচয় দিয়েই সন্তুষ্ট থাকিব লাগিব।

অসমীয়া সাহিত্যত পঞ্চাশ দশকৰ শেহৰফালে ইবছেনীয় বাস্তৱবাদৰ প্ৰভাৱ ক্ৰমে নাইকিয়া হোৱা বুলিয়েই কব লাগিব। ষাঠিৰ দশকৰ পৰা অসমীয়া নাট্য সাহিত্যত আন্তৰ্জাতিক নাট্য চিন্তাৰ প্ৰয়োগ আৰু নতুন পৰীক্ষা নিৰীক্ষা তথা ধাৰা প্ৰৱৰ্তন কৰাৰ বাবে আমাৰ নাট্যকাৰ সকল উদগ্ৰীৱ হৈ উঠিল।

উদাহৰণ স্বৰূপে অৰুণ শৰ্মাৰ 'পুৰুষ' (১৯৬৪), 'নিবাৰণ ভট্টাচাৰ্য্য, 'আহাৰ', 'বুৰঞ্জী পাঠ', 'চিএৰ' 'পৰশুৰাম', 'কুকুৰ নেচীয়া মানুহ' আদি নাটত গতানুগতিক নাট্য কৌশৰ পৰা ক্ৰমে অগতানুগতিক নাট্য কৌশললৈ গতি কৰাৰ প্ৰমাণ পোৱা গ'ল। শ্ৰীশৰ্মাৰ 'আহাৰ' নামৰ নাটকখনত উদ্ভট নাটকৰ কৌশল ব্যৱহাৰ কৰিলেও 'আহাৰ'ৰ কাহিনী প্ৰকৃতাৰ্থত উদ্ধট নহয়' বুলি নাট্য প্ৰভাকৰ শ্ৰী সত্যপ্ৰসাদ বৰুৱাই তেওঁৰ 'নাটক আৰু অভিনয় প্ৰসঙ্গ' গ্ৰন্থত উল্লেখ কৰিছে। পণ্ডিত প্ৰবৰ ড° সত্যেন্দ্ৰ নাথ শৰ্মা দেৱেও নাটকখনক স্পষ্ট ৰূপত এবছাৰ্ড বুলি কোৱা নাই। এটা মৃতা নাৰীৰ শৱে জীৱন্ত ৰূপত (একেধাৰে প্ৰেয়সী, পত্নী, মা আৰু বেশ্যা) ধৰা দিয়াটো উদ্ভট যেন লাগিব পাৰে, কিন্তু নাটকৰ গল্প কথন আৰু পৰিস্থিতি সৃষ্টিত ই সুগঠিত নাটকৰ উৰ্দ্ধলৈ গতি কৰিব পৰা নাই। হস্পিতেলৰ মৰ্গৰ পৰা চুৰি কৰি পুতিবলৈ আয়োজন কৰা মৃত নাৰীৰ গেলি পছি যোৱা শৰ দুৰ্গন্ধময় পৰিবেশত নাটকৰ কাহিনী আৰম্ভ হৈছে। এই নাটকত বিভিন্ন স্তৰত বিভিন্ন শ্ৰেণীৰ মানুহৰ ক্ষুধা, ব্যাধি, অপকাৰ্য্য সমূহ প্ৰকাৰন্তৰে উদঙাই দেখুৱাবলৈ বিচৰা হৈছে। মৰাশটো পুতিবলৈ চেষ্টা কৰাটোৱে সমাজৰ আদৰ্শক হত্যা কৰাটোকে বুজাবলৈ গৈছে। সি যি কি নহওক শৰ্মাৰ এই নাটকত বাদল সৰকাৰৰ বাংলা ভাষাৰ নাটক 'পাগলা ঘোঁৰা'ৰ ছাপ পৰা বুলি কবৰ থল আছে। শ্ৰী সৰকাৰে সেই নাটকত চিতাৰ কাঠত উঠা এটা মৃত নাৰী দেহক কেন্দ্ৰ কৰি কেইবাটাও পুৰুষ চৰিত্ৰ যেনে শশী, সাতু হিমাদ্ৰী আৰু কাৰ্তিক সৃষ্টি কৰিছিল— সেই চৰিত্ৰবোৰ কিবা নহয় কিবা প্ৰকাৰে জীৱিত অৱস্থাত সেই নাৰী চৰিত্ৰৰ লগত জড়িত আছিল।

নতুন অঙ্গিকৰ পৰীক্ষা নিৰীক্ষা চলোৱা আন এজন নাট্যকাৰ বসন্ত শইকীয়াৰ 'মৃগতৃষ্ণা' (১৯৭৩), 'মানুহ' (১৯৭৭) আদিৰ নাম অৰুণ শৰ্মাৰ পিছতে উল্লেখ কৰিব পাৰি। শইকীয়াৰ 'মৃগতৃষ্ণা'ত এজন নিম্নবৰ্গ কেৰাণীৰ অৱচেতন মনৰ কামনা বাসনাবোৰ

এক স্বপ্নৰ যোগেদি নতুন পদ্ধতিৰে ফুটাই তোলা হৈছে। শইকীয়া 'মানুহ' নামৰ নাটকখন এক এবছাৰ্ড ৰীতিৰে উপস্থাপন কৰিবলৈ বিচৰা হৈছে। নাট্য প্ৰভাকৰ সত্য প্ৰসাদ বৰুৱাৰ মতে 'দৰাচলতে উদ্ভট চিন্তা দেখা পাওঁ বসন্ত শইকীয়াৰ 'মানুহ' নামৰ নাটকখনতহে।' সঁচা কথা কবলৈ গলে এখন এবছাৰ্ড নাটকৰ প্ৰায়বোৰ উপাদানেই ইয়াত বিদ্যামান। এইখন নাটকত এটা অদৃশ্য বাঘে প্ৰথমৰ পৰা শেষলৈকে নাটকৰ 'নায়িকা'ক ব্যতিব্যস্ত কৰি তোলা দেখা যায়। নাটকৰ শেষত মন্দিৰা (নায়িকা) স্বয়ং নিজে বাঘলৈ ৰূপান্তৰিত হোৱা দেখুওৱা হৈছে। এইখন নাটকত আয়নেস্কোৰ 'ৰাইনোচৰচ্' নাটকৰ প্ৰভাব পৰা বুলি অনুমান কৰিব পাৰি।

'মানুহ নাটকত 'বাঘক' দুটা প্ৰতীক ৰূপত প্ৰয়োগ কৰা হৈছে। এইদৰে বাঘৰ চৰিত্ৰই এক প্ৰতীকী ব্যঞ্জনা লাভ কৰিছে - এটা মানুহৰূপী হিংস্ৰ, আনটো অৰণ্যৰ বাঘ। অৰণ্যৰ বাঘটো প্ৰকৃতাৰ্থত স্বাধীন আৰু মুক্ত জীৱণৰ সৌন্দৰ্য্য, সুখ আৰু সমৃদ্ধিৰ অৰ্থ বহন কৰিছে। এই দুই বিপৰীত মুখী শক্তিৰ প্ৰতীকী দ্বন্দ্বই 'মানুহ' নাটকৰ মূল বস্তু।' (ড° দয়ানন্দ পাঠকৰ 'অসমীয়া নাটক আৰু পাশ্চাত্য প্ৰসংগ' দ্ৰষ্টব্য।)

আশী আৰু নবৈব দশকৰ পৰা অসমীয়া নাটকত বিভিন্ন কৌশল প্ৰয়োগ কৰা পৰিলক্ষিত হৈছে। কম বেছি পৰিমাণে এই নাটবোৰৰ বক্তব্য একেই। সমাজৰ মধ্যবিত্তৰ ওপৰত শাসক শ্ৰেণীৰ শোষণ, ভণ্ডামি আৰু প্ৰতাৰণা আৰু ৰাজনৈতিক ষড়যন্ত্ৰত তেওঁলোকৰ অস্তিত্ব বিপন্ন আৰু সেই ষড়যন্ত্ৰ ধূলিসাৎ কৰাৰ বাবে বিদ্ৰোহ ঘোষণা আৰু নানা সামাজিক অত্যাচাৰ উৎপীড়নৰ বিৰুদ্ধে ঐক্যবদ্ধ প্ৰচেষ্টাৰে থিয় দিবলৈ উদ্দাত্ত কণ্ঠৰ আহ্বান। এনে বিষয়বস্তুৰ ওপৰত ৰচিত নাটক অসমৰ বিভিন্ন ৰঙ্গমঞ্চত বা ভ্ৰাম্যমান দলবোৰে অভিনয় কৰি ফুৰা দেখিবলৈ পোৱা যায়। তাৰোপৰি কিছু সংখ্যক নাট্যকাৰে আজিকালি জনজীৱনৰ মানসিকতাক অনুধাবন কৰিবলৈ প্ৰয়াস নকৰি তেওঁলোকৰ নাটকত আঙ্গিককেই বিষয়বস্তুতকৈ আগ স্থান দিয়া দেখা গৈছে। সেই কাৰণে আজিৰ প্ৰায়বোৰ নাটকেই বিষয়বস্তু প্ৰধানতকৈ আঙ্গিক সৰ্ব্বস্ব হৈ উঠা দেখা গৈছে। এই লক্ষণ মুঠেই শুভ নহয়। অকল আঙ্গিকৰ জাক জামকতাৰে এখন নাটক হয়তো চকুৰে চাই তৃপ্তি লগাকৈ অভিনীত কৰিব পৰা যায় কিন্তু তাৰ দ্বাৰাই মহৎ নাট্য সৃষ্টিৰ পথ সুগম কৰাটো সহজ নহয়। এনে কাৰ্য্যৰ ফলত আমাৰ নাটকবোৰ জনসাধাৰণৰ সান্নিধ্যৰ পৰশৰ পৰা বঞ্চিত হৈ মধ্যবিত্ত বুদ্ধিজীৱীৰ উপভোগ্য সামগ্ৰীতহে পৰিণত

সি যি কি নহওক এই কাল ছোৱাৰ ভিতৰতে মুনীন শৰ্মাৰ 'সভ্যতাৰ সঙ্কট' (১৯৯০) নাটখন ছপা হৈ ওলাইছে। এই নাটকত শ্ৰীশৰ্মাই ব্ৰেখটীয় ৰীতি অবলম্বন কৰিছে। বিষয়বস্তুৰ যোগেদি বৰ্ত্তমান সামাজিক মূল্যবোধৰ ওপৰত প্ৰতিষ্ঠিত পুঁজিবাদী সমাজৰ স্বৰূপ উদঙাই দিবলৈ বিচাৰিছে। আলি হাইদৰৰ 'এটা চোলাৰ কাহিনী' (১৯৯৪) নাটকত এজন দৰ্জীৰ জীৱন সংগ্ৰামৰ কাহিনী দাঙি ধৰিছে। ইয়াত ধনী, শোষক শ্ৰেণীৰ বিৰুদ্ধে আমাৰ সৰ্ব্বসাধাৰণ ৰাইজৰ মনত কেনেকৈ জাগৰণৰ সৃষ্টি কৰিব পাৰি তাক চিত্ৰিত

কৰা হৈছে। ৰফিকুল হোছেইনে সামাজিক সমস্যাবহুল বাস্তৱবাদী নাটকৰ গণ্ডীৰ ভিতৰতে নানা সমস্যাই জৰ্জ্জৰিত কৰা সমাজখনৰ প্ৰতিচ্ছবি ফুটাই তুলিবলৈ চেষ্টা কৰা দেখা গৈছে। তেওঁৰ সদ্য প্ৰকাশিত তিনিখন নাটক— 'ধোঁৱা', 'দৈৱকী' আৰু 'জলাশয়'ত (১৯৯৫) উক্ত সামাজিক সমাজৰ প্ৰতিচ্ছবি দাঙি ধৰাৰ উপৰিও হাতত অস্ত্ৰ তুলি লোৱা ক্ৰুধিত আৰু বঞ্চিত ডেকা চামৰ আতঙ্কবাদী ক্ৰিয়া কাণ্ডৰ স্বৰূপ ব্যক্ত কৰিবলৈ বিচৰা হৈছে। বসন্ত শইকীয়াৰ 'নৰ্তকী' (১৯৮৯) ৰেডিঅ'ৰ বাবে লিখা নাটক। নাট্য সমালোচক ড° দয়ানন্দ পাঠকে এই নাটক সম্পৰ্কে কৈছে 'ৰেডিঅ'ৰ বাবে লিখা নাটক এখন যে সাহিত্যৰ অঙ্গীভূত হব নোৱাৰে তেনে যুক্তি মানি লব নোৱাৰি।' এই নাটকে সৰ্ব্বভাৰতীয় অনাতাঁৰ নাট্য প্ৰতিযোগিতাত শীৰ্ষ স্থান লাভ কৰিবলৈ সমৰ্থ হৈছিল। ড° পাঠকে আৰু এঠাইত কৈছে, 'আধুনিক অসমীয়া নাট্য সাহিত্যৰ ৰ'দ কাঁচলিৰ পৰা আৰম্ভ কৰি আজি পৰ্য্যন্ত অসমীয়া নাটকত চিত্ৰিত হোৱা বিভিন্ন নাৰী চৰিত্ৰই আমাৰ হৃদয় মনক আকৰ্ষিত কৰি আহিছে। তেনে দিশৰ পৰা 'নৰ্তকী'ৰ নায়িকা পূৰবী চৌধুৰীৰ চৰিত্ৰটো আমাৰ বাবে অতি আকৰ্ষণীয় ৰূপত চিত্ৰিত হোৱা বুলিব লাগিব। কোৱা বাহুল্য যে উক্ত নাৰী চৰিত্ৰ গৰাকীৰ দৰে মোহনীয় নাৰী চৰিত্ৰ সাম্প্ৰতিক কালৰ অসমীয়া নাট্য সাহিত্যত খুব কমেই দেখা যায়।'

আশীৰ দশকৰ পৰা অসমীয়া নাটকৰ ক্ষেত্ৰত প্ৰয়োগ হোৱা নতুন নাট্য কৌশল হল বিভিন্ন লোক-নাট্যৰ আংগিক ব্যৱহাৰ কৰি নাটক পৰিবেশন কৰাৰ প্ৰচেষ্টা। ইয়াৰ উদ্দেশ্য হৈছে পশ্চিমীয়া ৰীতিৰ সলনি আমাৰ নাটকত পৰম্পৰাগত লোকনাট্য আৰু অংকীয়া ভাওনাৰ পদ্ধতি প্ৰয়োগ কৰি নাটকক জনগণৰ কাষ চপাই অনাৰ প্ৰয়াস। ভাৰতীয় নাট্যাভিনয়ত এই ধাৰাৰ পৰীক্ষা নিৰীক্ষা কৰিছে গিৰীশ কাৰ্নাড, হবিব টনভিৰ, ৰতন থিয়েম, শান্তা গান্ধী আদি নাট্যকাৰ আৰু পৰিচালক সকলে। অসমতো এই ধাৰাটো প্ৰবাহিত হৈছে যুগল দাসৰ 'বায়নৰ খোল' (১৯৮২) নাটকৰ পৰাই। মুনীন ভূঞাঁৰ 'হাতী আৰু ফান্দী' আৰু 'জবৌ বৌৱা পৰজা'ত ভাওনা আৰু বিহুৰ কৌশল সফলতাৰে প্ৰয়োগ কৰা হৈছে। সতীশ ভট্টাচাৰ্য্যই 'মহাৰাজা'ত (১৯৮৩) ওজাপালিৰ প্ৰয়োগ কৰিছে। অখিল চক্ৰবৰ্ত্তীৰ 'উত্তৰ পুৰুষ'ত (১৯৮০) ওজাপালি আৰু 'এজন ৰজা আছিল'ত (১৯৮৫) অংকীয়া নাটৰ ৰীতি গ্ৰহণ কৰা হৈছে। বসন্ত শইকীয়াৰ 'ভঙুৱা ৰজা' (১৯৮৯) নাটকত অঙ্কীয়া ভাওনাৰ ৰীতি প্ৰয়োগ কৰিছে। আজিকালি আমাৰ নাট্য সাহিত্যত শঙ্কৰী নাট্য ৰীতিৰে নাটক লিখাৰ প্ৰক্ৰিয়া আৰম্ভ হৈছে। অঙ্কীয়া নাট্য ৰীতি আৰু থলুৱা লোকনাট্যৰ প্ৰতি আমাৰ নাট্যকাৰ সকলৰ এই প্ৰীতি গ্ৰীক ক'ৰাছ বা ব্ৰেখটীয় নাট্য ৰীতিৰ প্ৰতি বিপুল জনপ্ৰিয়তাৰ ফলতেই হোৱা বুলি কলে ভুল কোৱা নহব।

সি যি কি নহওঁক উপৰোক্ত নাট্যকাৰ সকলৰ উপৰিও ফণী তালুকদাৰ, যোগেন বায়ন, আলি হাইদৰ, ৰফিকুল হোছেইন, পৰমানন্দ ৰাজবংশী, প্ৰমোদ দাস, কৰুণা ডেকা আৰু বহুতো নাট্যকাৰে বিভিন্ন লোক নাট্যৰ পৰা সমল আহৰণ কৰি তেওঁলোকৰ ৰচনাত

প্ৰয়োগ কৰি উপস্থাপন কৰা পৰিলক্ষিত হৈছে।

পৰিশেষত এইটো অনস্বীকাৰ্য্য যে শঙ্কৰ দেৱৰ অঙ্কীয়া নাট আৰু ভাওনাসমূহে অসমৰ সৰ্ব্বসাধাৰণৰ মাইজৰ মাজত এক শক্তিশালী আন্দোলন গঢ়ি তুলিবলৈ সমৰ্থ হৈছিল। এইটোও সঁচা যে পৰৱৰ্ত্তী কালত 'ৰামনৱমী'ৰ পৰা আৰম্ভ কৰি পঞ্চাশৰ দশকলৈ আমাৰ সাহিত্যত বহুতো পৌৰাণিক, ঐতিহাসিক আৰু সামাজিক নাটক ৰচিত হৈছিল যদিও সেইবোৰে আমাৰ সমাজ জীৱনত এটা আন্দোলনৰ ৰূপ পৰিগ্ৰহ নকৰিলে। আনকি জনপ্ৰিয়তাৰ উচ্চ শিখৰত বহিও জ্যোতি প্ৰসাদৰ নাটক সমূহেও সেই কাম কৰিবলৈ ব্যৰ্থ হ'ল। অথচ তেওঁৰ নাটক সমূহেই অসমত এক পূৰ্ণ পৰ্য্যায়ৰ আন্দোলনৰ ৰূপ পৰিগ্ৰহ কৰাৰ সম্ভাৱনা বহন কৰিছিল। ইপিনে আধুনিক যুগৰ বিভিন্ন পৰীক্ষা নিৰীক্ষাত ব্ৰতী হৈ বহুতো সফল নাট্যকৰ্ম্মই আমাৰ সাহিত্যত স্থিতি দৃঢ় কৰা সত্বেও আমাৰ নাটকে এটা আন্দোলন বা সাময়িক বিপ্লৱৰ সূচনা কৰিব নোৱাৰাটো আটাইতকৈ বিস্ময়কৰ কথা। এইখিনিতেই আমাৰ আত্মবিশ্লেষণৰ প্ৰয়োজন। আমাৰ নাটকৰ এনে কি দুৰ্ব্বলতা আছে যাৰ কাৰণে দেশ বিদেশৰ নানা আ-আলঙ্কাৰেৰে সুসজ্জিত হৈয়ো সেইবোৰে আমাৰ সমাজ জীৱনত কোনো নাট্য বিস্ফোৰণ ঘটাব নোৱাৰিলে। প্ৰকৃততে 'সৃষ্টি' বুলি কব পৰা বিধ নাট্য সাহিত্য নোহোৱাকৈ আমি নিৰ্বিবাদে চলি আছো। অসমীয়া নাটকত প্ৰকৃত 'সৃষ্টি'ৰ ইমান অভাৱ কিয়? একে আষাৰে ইয়াৰ উত্তৰ দিয়া টান। 'সৃষ্টি'ৰ কাৰণে নতুন 'আইডিয়া', এটা নতুন অথবা সৃষ্টিশীল চিন্তা চৰ্চ্চাৰ বাবে মন লাগে। পুৰণি বদ্ধমূল ধ্যান ধাৰণাৰে সেই মনটো থেকেচি পেলাব নালাগে। অৰ্থাৎ নতুন ধ্যান ধাৰণাক স্বাগতম জনাব পৰাকৈ বিচাৰ বুদ্ধিৰো পৰিবৰ্ত্তন ঘটিব লাগিব। অপ্ৰিয় হলেও এই কথা স্বীকাৰ কৰিবই লাগিব যে গৰ্ব্ব কৰাৰ জোখাৰে আমাৰ নাট্য সাহিত্য এতিয়াও গঢ়ি উঠা নাই। আনহাতেদি এইটো কথাও ঠিক যে ভ্ৰাম্যমান থিয়েটাৰৰ ব্যৱসায়িক দিশটোৰ প্ৰতি লক্ষ্য ৰাখি ৰচিত আৰু অভিনীত নাট কেইখনক লৈ আমি অসমত এক শক্তিশালী নাট্য আন্দোলন গঢ়ি তোলাৰ সপোন দেখাটোও ভুল। সঁচা কথা কবলৈ গলে নাটক অতি উচ্চ খাপৰ আৰ্ট। এই আৰ্টৰ সাধক হবলৈ হলে বিশেষ সাধনাৰ প্ৰয়োজন। আমাৰ মাজৰ কেইজনে অন্তঃকৰণেৰে সেই সাধনাৰ অনুশীলন কৰিছে?

আলোচনা সহায়ক ৰচনা আৰু গ্ৰন্থপঞ্জী

কিতাপখন যুগুত কৰোতে নিম্নোক্ত গ্ৰন্থ সমূহৰ সহায় লোৱা হৈছিল আৰু কোনো কোনো ক্ষেত্ৰত তেওঁলোকৰ লেখাৰ প্ৰত্যক্ষ প্ৰভাৱো হয়তো আমাৰ লিখনীত নপৰাকৈ থকা নাই। অনিসন্ধিৎসু পঢ়ুৱৈক এই গ্ৰন্থসমূহে অধিক জ্ঞান আহৰণত সহায় কৰিব পাৰে।

1. Ibsen, an Approach — by Janko Lavrin
2. Ibsen and the temper of Norwegian Literature — Mc-Farlane
3. Drama from Ibsen to Eliot — Raymond Williams
4. The Drama of Ibsen & Strindberg — F.L. Lucas.
5. Strindberg — Oscar Answand.
6. Strindberg's Dramatic Expressionism — Dahlstrom
7. The Strange life of August Strindberg — Elizabeth Sprigg.
8. The Drama of Luigi Pirandello — Domenico Vittorini.
9. The Dark Comedy — J.L. Styan.
10. Luigi Pirandello — W. Starkie.
11. Georg Bemard Shaw : Man of the Century — A. Henderson
12. Bernard Shaw — E. Bentley.
13. The Modem Theatre — E. Bentley.
14. G.B.S. A full-length Portrait — H. Pearson.
15. Chekhov the Dramatist — David Magarshack
16. Chekhov : A Biography — Simmons.
17. My life in Art — Stanislavsky
18. Lorca : The Poet and his People — Arturo Barca.
19. Three Tregedies of Lorca (Penguin Edition) — Edited by Francisco Lorca.
20. Samuel Beckett — Hugh Kenner.
21. TheTheatre of the Absurd — Martin Esslin.
22. Contemporary Theatre — Ed. Brown and Harris.
23. The Contemporary French Theatre — J. Chiari.
24. The Theatre of Bertolt Brecht — John Willet.
25. Brecht — R. Gray.

26. Brecht : A choice of Evils — Martin Esslin.
27. Modern German Drama — F.H. Garten.
28. Ionesco — R. Coe.
29. Essay in Encore - 1961 — P. Brook.
30. Anger and After — J.R. Taylor.
31. The Theatre Now — H. Hobson.
32. The Angry Decade — K. Allsop.
33. The Impossible Theatre — H. Blank
34. Comedy of Menance (Encore'58) — I. Wardle
35. N.T.M. (1960) - — J. Arden.
36. Critical Quarterly, 1960 — A.R. Jones.
37. On Theatre — J.Whiting.
38. In Search of Theatre — Eric Bentley.
39. O' neill — A.B. Gelb.
40. Eugene O'neil — F.I. Carpenter
41. Fifty years of American Drama, 1900-1950
T.D.R. 1960 — A. Power.
42. The Theatre in our Times — J.Gassner.
43. The Dramatic World of Tennessee Williams — F. Donahue.
44. Arthur Miller — D. Welland.
45. American Drama since 1918 — J.W. Knutch.
46. Modern American Plays — Jean Gould.
47. The achievement of T.S. Eliot — Mathison
48. An Assessment of twentieth Century Literature
(T.S. Eliot and Poetic Drama)
49. অসমীয়া নাট্য সাহিত্য — ড° সত্যেন্দ্ৰ নাথ শৰ্মা
50. নাটক আৰু অভিনয় প্ৰসঙ্গ — সত্য প্ৰসাদ বৰুৱা
51. আধুনিক নাট্য চিন্তা — সত্য প্ৰসাদ বৰুৱা
52. Modern British Dramatists — Edited by
(a collection of critical essays) Jolim Russel Brown
53. The Indian Theatre — Ady Rangacharya.

54. নাটক আৰু অসমীয়া নাটক — ড° শৈলেন ভৰালী.
55. নাটকেৰ কথা — ড° অজিত কুমাৰ ঘোষ
56. সৌখিন নাট্যকলায় ৰবীন্দ্ৰ নাথ — হেমেন্দ্ৰ কুমাৰ ৰায়
57. A History of the modern Drama — Clark Barret and H.&F. George.
58. ভাৰতীয় ৰঙ্গমঞ্চ — হেমেন্দ্ৰ নাথ দাসগুপ্ত
59. বাংলা নাটকেৰ ইতিহাস — ড° অজিত কুমাৰ ঘোষ
60. একশ' বছ্ৰেৰ বাংলা থিয়েটাৰ — শিশিৰ বসু
61. বাংলা নাট্য সাহিত্যৰ ইতিহাস — ড° আশুতোষ ভট্টাচাৰ্য্য।
62. নাট্যতত্ত্ব ও প্ৰয়োগ ঃ স্তানিস্লাভস্কি ও ব্ৰেশ্‌ট — সঞ্জীৱ সেন
63. Development of Theatre — Allardyce Nicoll
64. Chekov in Performance — J.L. Styan
65. Masters of Drama — John Grassner
66. প্ৰাচ্য আৰু পাশ্চাত্য সাহিত্যত এভূমুকি — ড° দয়ানন্দ পাঠক
67. অসমীয়া নাটক আৰু পাশ্চাত্য প্ৰসংগ — ড° দয়ানন্দ পাঠক
68. নাটক মন আৰু মঞ্চ — প্ৰফুল্ল কুমাৰ বৰুৱা
69. উদ্ভট নাট্য চিন্তাৰ মূল আৰু এবসাৰ্ড নাটকেৰ ঢেউ — দিগিন্দ্ৰ চন্দ্ৰ বন্দোপাধ্যায়
70. বাংলা নাটকেৰ ইতিহাস, নাট্যতত্ত্ব পৰিচয় — ডঃ অজিত কুমাৰ ঘোষ।
71. Absurd Drama — Martin Esslin
72. The Myth of Sisyphus — Albert Camus.
73. The National Bibliography of Indian Literature — Sahitya Academy
74. Indian Literature since Independence — Sahitya Accademy
75. Enact (1967 - 1976) — Ed. by Rajendra Paul.
76. Modern World Drama — Myron Mathlaw
77. Encyclopoedia of World Drama (4th Part) — Ma Graw Hill Book Company.
78. History of Oriya Literature — Dr.Mayadhar Mansinhna
79. New Directions in Marathi Theatre — D. Nadkaroni.
80. Post war German Theatre — Benedikt and Wellwarth.
81. Seven Plays of Maxim Gorky — Alexderder Bakshy
82. আধুনিক হিন্দী নাটক সম্পৰ্কীয় ৰচনা — ড° ভগৱথ ওঝা